This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

L·O·R·R·A·I·N·E
E·D·W·A·R·D
W·A·L·T·E·R
πάντα ῥεῖ

85-8
D2
B

ÜBER POETISCHE VISION

UND

IMAGINATION.

EIN HISTORISCH-PSYCHOLOGISCHER VERSUCH

ANLÄSSLICH DANTES

VON

KARL BORINSKI.

HALLE A. S.
MAX NIEMEYER.
1897.

Vorwort.

Die nachstehenden Ausführungen bedürfen insofern noch einer persönlichen Einführung durch den Verfasser (ausser der sie rechtfertigenden allgemeinen), als sie sich die nach aussen vielleicht auffallende Freiheit nehmen, Gebiete, die innigst zusammengehören und ineinander übergreifen, wie früher auch gemeinsam zu behandeln. Ob diese Gebiete, welche man in ihrer nur künstlich aufrecht erhaltenen und niemals ganz durchführbaren Vereinzelung jetzt vielfach als verödet, abgebaut und unlohnend verrufen hört, nicht in dieser Behandlungsart ihre Forderungen an die wissenschaftliche Erkenntnis überhaupt erst zu offenbaren beginnen, darüber mag derjenige urteilen, der zu ihrer Bestellung von den Alten und nicht vom Tageblatt oder dem Novitätenkatalog herkommt und seinen Lessing und Winckelmann noch nicht zum alten Eisen geworfen hat. „Neues" beizubringen konnte in gar keinem Betracht hierbei die Absicht sein. Wer aufmerksam und mit innerem Anteil auf den verschiedenen Feldern einer Beobachtungssphäre seinen jeweiligen Interessen nachgeht, der findet schliesslich hie und da auch wohl etwas, was dem Sammeleifer des Spezialisten als lohnende Ausbeute erscheinen könnte. Für sich selbst aber wird er es vielleicht ausmustern müssen, weil es ihm die Bedeutung nicht hat, die jener ihm

aus blosser Katalogisierungs- und Komplettierungslust beimisst, oder weil es die Prägnanz nicht aufweist, die er für seine Darlegungen gerade beansprucht. Dem Verfasser musste besonders daran liegen, Beispiele und Hinweise so zu wählen, dass sie leicht zugänglich, für den Kenner sogar als bekannt vorauszusetzen wären. Er hat sich daher in der Welt von Belegen, die sich hier aufthut, mit Absicht auf der grossen Heerstrasse der Beobachtung gehalten und es vermieden, Verstecktes und Entlegenes gerade hier zur Schau auszulegen. Hierfür erschienen gerade nach Abschluss dieser Arbeit (1896 im Jahrb. der kunsthistor. Sammlg. des allerhöchsten Kaiserhauses) recht glücklich die reichen Nachweise des emsigen Julius von Schlosser zur Geschichte der scholastischen Allegorien, auf die als willkommene Ergänzung an den betreffenden Stellen im Druck noch verwiesen werden konnte. Hier kann man, um dies hervorzuheben (auf S. 36 ff.), thatsächlich die Brücke verfolgen, die nach unserer Theorie vom hellenistischen Canon der Musen zu dem der christlichen Kardinaltugenden führt. Die am Schlusse etwas stark vordringliche Tendenz der Schlosserschen Arbeit, die ausschliessliche Bedeutung des „scholastischen Geistes“ (bis zur Inspiration eines Descartes!) zu ungunsten „humanistischer Schönrednerei“ hervorzukehren, kann dagegen gerade durch die von uns verfolgte Betrachtungsweise am ehesten vermieden werden.

Diese stellt den Dichter und zwar den für den modernen Geist (im Gegensatz zum antiken) repräsentativen Dichter der divina commedia in den Mittelpunkt. Es wäre uns aber weit lieber, wenn man unsere Arbeit von vornherein als „ästhetisch“ verrufen und unberücksichtigt lassen wollte, als dass man an ihr handwerksmässige „Herleitungs“-kritik übte, wo sie selbst dazu keinen Anlass giebt. Seitdem der italienische Dichter in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine Zeitlang europäische

Mode geworden war, haben gar manche dem Ampère seine „Danteske Reise" nachgemacht und in Dissertationen und Prachtwerken die sichtbaren Spuren des Dichters und seiner Dichtung verfolgt, erörtert und illustriert. Die Regsamkeit, die gerade in neuester Zeit sich in dieser Richtung hervorthut, lässt uns hoffen, dass unser Versuch Dantesche Vorstellungen zum Ausgang für Studien zur Geistesgeschichte zu machen, auf vorbereiteten Boden trifft. Wir haben keinen Beitrag zur „Dantelitteratur" liefern wollen, wie sie uns dabei in bizarren Typen selber durch die Hände gelaufen ist, und wie sie der Allerweltsdantemann Scartazzini in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung jedes Quartal mit einem schuldigen Seufzer vorzuführen ver—pflichtet scheint. Allein akademische Vorlesungen zur Einführung in das Studium Dantes haben uns nahe gelegt, wie sehr diese Litteratur von Glossen und Kommentaren selber eines Kommentars bedürftig ist; wie wenig man mit der herkömmlichen „Deutungs"-art der Danteschen Allegorien bei litterarisch noch naiven, obwohl sonst hinreichend vorgebildeten Gemütern anfangen kann. Hier schien uns ein ursprünglicher Mangel in der modernen Hermeneutik spürbar, den aufzusuchen und nach Kräften einzuschränken es uns anreizte. Wenn wir uns hierbei zur kürzeren Bezeichnung des Begriffs der Beziehung, Verknüpfung, des Systems der Allegorien des allerdings nur durch die Kirchensprache gestützten Ausdrucks „Allegorismus" bedienten, so möge es der klassische Gräcist mit dem Anschauungsfelde, dem er angepasst ist, entschuldigen. Die Bildung „Allegorem" deckt den Begriff nicht. Genug, dass er in der vorliegenden schon durch seine Analogien (Syllogismus u. ä.) hinreichend verständlich wirkt.

Die poetische Bedeutung des Wunders ist seit des Aristoteles lakonischer Philosophie darüber (*τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ!*) oft genug aufgegriffen, niemals aber eigentlich begründet worden.

Man findet hier zum mindesten manche Prämissen und Konklusionen für eine Lehre, die ihre Nutzanwendung nicht auf die Theater und Lesekabinette — zumal in ihrer heutigen Verfassung — beschränken lässt. Darüber hinaus haben wir uns vorläufig nicht zu gehen getraut, schon um die wohlbekannte Opferwilligkeit eines lichtfreundlichen Verlegers in einer dunkeln Zeit nicht auf zu harte Proben zu stellen. Diese Zeit ist nach allerlei überstürzten verunglückten Evolutionen auf allen möglichen geistigen Drahtseilen für den Moment in einen Zustand geraten, der von jeher die äusserste Schwäche und Haltlosigkeit einer Gesellschaft angezeigt hat, gegenwärtig aber durch die sich dabei geflissentlich hervordrängende Eitelkeit und Ueberhebung ein ganz besonders missliches Aussehen gewinnt. Dieser Zeit ist es vorbehalten gewesen, sich eine mit allem möglichen modischen Flitter aufgeputzte Salon-„mystik“ für den Modegebrauch von ein, zwei Wintern zuzulegen, das heisst nun einmal auch dasjenige, was bislang gerade „abseits“ nicht bloss von der Welt, sondern auch von der Lehre im Felsgärtlein des einsamen Gemüts geblüht hat, für den abwechselungsbedürftigen Gaumen „gebildeter“ Feinschmecker herzurichten. Die „Harmonie der Sphären“ als Potpourri für Klavier zu vier Händen arrangiert! Es muss es alles geben. Wie unschuldig nehmen sich dagegen die früheren Veranstaltungen des zeitweiligen Obskuranzbedürfnisses der Hof- und Gesellschaftsmode aus, die sich an kindlichen Verballhornungen und wichtigthuenden Masken der Weihen und Ceremonien des landesüblichen Kultus genügen liessen. Da ist es doch wohl nicht überflüssig, wenn auch nur für sich selbst den edlen Schatten des einsamen Verbannten einer früheren grossen Obskurantenzeit herauf zu beschwören, dessen poetische Prophezeiung vom evangelischen Reich des Adlers doch wohl nicht solchen Alfanzereien zuliebe in Erfüllung gegangen ist. Kann man doch in dem Gewirr

und Getöse der Welt von heute kaum noch wie von fern einen Ton der grossen Harmonie vernehmen, die durch die Zeiten tönt, und von der recht eigentlich das Wort gesagt ist: Wer Ohren hat zu hören, der höre! Nun, wer keine Ohren mehr dafür zum Hören hat, der mag immerhin weiter die wüsten Schaaren verstärken helfen, die den ewigen Klang übertönen. Er mag soziale Glückseligkeits-Programme entwerfen, Schule und Universität reformieren, fürs Weiberparlament agitieren, den Uebermenschen spielen, Buddha oder den Teufel Bitru predigen oder mit seinem bischen Litteratur auf jedem Weihnachtsmarkte Türme bauen und die grosse Glocke vom flachen Kamme des deutschen Mittelmässigkeitsgebirges läuten.

Der Freund aber, der von einem nötigeren und nützlicheren Felde menschlicher Thätigkeit, mitleidig halb und halb belustigt auf den Unglücklichen herüberblickt, der einer Zeit, in welcher Poesie und Kunst mehr und mehr ein dankbarer Gegenstand für die Witzblätter werden, Poesie zu erklären verurteilt ist: der bedenke, dass niemand seinen Beruf wählt und dass auch ein verlorener Posten gehalten werden muss, bis man ihn umwirft oder das grosse Hauptquartier ihn einzieht.

Inhalt.

Seite

Einleitung . . . . . 1—8

Dante und Giotto, der Homer der neueren Kunst S. 1. — Ihr innerer Unterschied von der antiken, ihre Schule im Dienste des Christentums 2. — Die thatsächliche und ideale Seite des künstlerischen Einflusses Dantes 3. — Bedeutung der italienischen Kunst für das innere Verständnis Dantes 4. — Rechenschaft darüber in der Kunstwissenschaft 5. — Dantes Stellung in ihr (Michel Angelo) 7. — Skizzierung des Vorwurfs 8.

I. Dantes Vision . . . . . 9—47

Die Visionenlitteratur seit der apostolischen Vision und ihre Einwirkung auf die mittelalterliche Phantasie 9—12. — Ihre geistliche und weltliche Seite 12. — Entfaltung ihrer poetischen Keime in Dantes Vision, deren künstlerischer Vorzug (vor Milton) 12—15. — Dantes Schilderungsweise (in Goethes Urteil) 15. — Ihre Uebereinstimmung mit den Eigenheiten der Traumphantasie 16. — Zeitlosigkeit und Unbedingtheit des Traumzustandes 17—19. — Die Vision als „innere Form" der grossen italienischen Kunst 19—24. — Thatsächliche Darstellung von Visionen, das Wunder 19. — Zeitlose Zustände, Unsichtbarkeit in der wirklichen Welt 20. — Die antike göttliche Erscheinung ist in der Zeit, die christliche über aller Zeit (der Weltrichter in der italienischen Kunst) 21—23. — Schwäche und Irrtum der absinkenden Kunst im Auffassen des Unwirklichen 23. — Plan und Gestaltungen der Danteschen Vision im Spiegel der italienischen Kunst 24—47. — Der Weg das Grundgleichnis der christlichen Paränese 25. — Der breite (ebene) Weg, der Weg nach unten und oben 25. — Erklärung der moralischen Richtungsbeziehungen (ihre theoretische Erkenntnis vor der der physischen Gravitation) 25—27. — Ihre Entsprechung in der antiken und modernen Kunst (27—29) in dem durch

Seite

Dante inspirierten Weltgericht Michel Angelos 29—31. — Dantes Theorie vom „Steigen und Sinken der Naturen“ 31. — Seine Ausgestaltung der jenseitigen Oerter in diesem Sinne (nach Graden der Unseligkeit und Seligkeit) und ihre tiefere Bedeutung als thatsächliches Welttheater 33—35. — Das Dantesche Gerechtigkeitssystem 34. — Seine Ausmalung der Vergeltungsidee und ihre methodische Berechtigung 35—38. — Frage nach ihrer rationalen Zulässigkeit und Zurückweisung des Streits über ihre ästhetische Gleichwertigkeit 38. — Ihr Niederschlag in der italienischen Kunst 40—47. — Inferno 40. — Limbo 42. — Reziprokes Raumverhältnis von Inferno und Purgatorio, Reinigungsberge 42. — Irdisches Paradies 44—46. — Himmlisches Paradies 46.

II. Dantes Allegorismus . . . . . 47—96

Dantes theoretische Aussprüche über den allegorischen Sinn der Worte und ihr Missbrauch durch die Erklärer 47—49. — Praktische Bestimmung seiner allegorischen Absicht im Gedichte selber 49. — Philosophie des Allegorismus im Christentum und in der Mystik 49. — Versuch ihrer Begründung 50—63. Allgemeine Funktion des poetischen Gleichnisses 50. — Ihre unberechtigte Erhebung zur „primären Anschauungsform“ durch Symbolisten und „Metaphoriker“ 51. — Bild und Gedanke (52) bei Homer 52—54. — Aeusserer (konkreter) Vorgang: Variation 52. — Innerer (abstrakter) Vorgang: Mythologem 53. — Ersatz des Mythologems in der christlichen Kirche und Dichtung 54—57. — Sein rein logischer Wert für den Poeten (54) und sein theologischer Anstoss 55. — Das Kreuz als erlaubtes poetisches Zeichen und seine gestaltende Kraft (transcendente Personifikation) 55. — Personifikation transscendenter Funktionen (Angelo- und Dämonologie) 56. — Personifikation reiner Abstraktionen (Allegorie) 57—59. — Lessings mangelhafter historischer Begriff von der poetischen Bedeutung des Allegorismus 59. — Resumée (Allegorismus und Symbolismus) 60—63. — Die allegorische Kunst 63—96. — Ihr Leben in Dante 63. — Erlebnisabstraktionen nicht historisch zu deuten 64. — Radikale Mehrdeutigkeit dieses Allegorismus 65. — Erklärung der allegorischen Welt aus sich selbst (66) als Handhabe der (moralischen) Bestimmung und Beziehungseinheit des erkennenden Subjekts 67. — Materialisierung des Allegorismus in der Naturlehre des Mittelalters 67. — Die Qualitäten der Wesenheiten in ihrem Bezug auf die Heilsbestimmung des Menschen 68. — Beherrschende Grundbezüge bei Dante: Die Tierheit als Wesensgegensatz gegen die Menschheit und (als wilde und zahme) in ihr selbst

Seite

68—70. — Das Männliche und Weibliche (70) in der Sprachschöpfung (71) und Begriffsbildung 71. — Die Jungfrau als Ideal des Christen 72. — Das ewig Weibliche als sittliche Macht, rigoros in Beatrice, liberal in Mathelda, religiös in der Madonna 73. — Der Bilderkreis der Kardinaltugenden (74) als christlicher Musenchor 75. — Der Heilige (Thomas) als Musaget 76. — Die klassische Siebenzahl 77. — Scheidung in den himmlischen und weltlichen (christlichen und heidnischen) Halbchor 77. — Ihr Aufzug bei Dante und in der bildenden Kunst 78. — Die Prudentia mit dem Spiegel, als irdische Klugheit (vita activa) neben der himmlischen (vita contemplativa) an Michel Angelos Moses (Lea und Rahel) 79. — Uebergang und Austausch der Funktionen zwischen den Tugenden 80—83. — Ausweichungen in den männlichen Typus 83—85. — Das Männliche die partie honteuse in diesem Allegorismus. Die Laster 85—89. — Der moralische Qualitätsgegensatz innerhalb der allegorischen Weiblichkeit 89—91. — Letzte Steigerungen des allegorischen Gegensatzes: Licht und Finsternis (die Farben) 91—96.

III. Das Weltbild im Spiegel des Dichters . . . . . 97—121

Dante in der navicella, Bildkraft des Vergleichs 97. — Der Vergleich die Monas der Anschauungssynthese 98. — Die Poesie der Boden für ihre Erforschung 99. — Wie spiegelt der Dichter das Weltbild? (poetische Anticipation) 99. — Allgemeine Bedeutung dieses Weltspiegels 100. — Der Mitteilungswert des Gleichnisses 100. — Der Fluss der Anschauung und seine Beherrschung 101. — Das bildende Prinzip der Phantasie und das Verständnis 102. — Was entscheidet über den Bildwert? Weder die genaue Entsprechung noch die Richtigkeit 102. — Das Moment der spezialen Ergänzung (Merkmal) 103. — Dante als Plastiker des Ausdrucks neben Homer 104—106. — Die progressiven Bilder der Dichter, ihr vorgeblicher Vorteil und wahrhafter Zweck 106—108. — Welche Momente die poetischen Bilderfolgen illustrieren und welche nicht. Aeltere Theoreme darüber 108—110. — Beziehung zur pathologischen Bilderprogression (Ideenflucht); ein Problem für Shakespeare 110—113. — Die traumhafte Vorstellungsflucht als Rahmen für die traumhafte Wirklichkeit des poetischen Berichts (Vision) 113—115. — Stützung des jeweiligen Berichts durch die Natur der hinzutretenden Vergleichsbilder bei Dante 115—118. — Ihr Uebergang in die allegorische Sphäre (Rätsel) bei Dante Sposalizio di S. Francesco!) 118. — Das Gleichnis ist poetisch niemals Selbstzweck (Vision in der Vision), wie das Symbol es religiös nicht ist 119—121.

Seite

Schlusswort . . . . . 121—124

Verwahrung vor einer Ueberschätzung der specifisch poetischen Phantasie 121. — Gerade ihre künstlerische Freiheit giebt den Anklägern der Poesie (seit Plato) Blössen 122. — Inwieweit ist der Dichter ein „Simulant“ und wodurch erhebt er sich über ihn.

Nachbemerkungen . . . . . 125—128

Zu S. 10 A. 2: Vorläufer Dantes. — S. 14: „per lungo silenzio fioco“. — S. 16 A. 2: Anknüpfung des Seelenkults an den Traum. — S. 17 A.: Litteratur über den Traum. — S. 18: Der Traum in der Litteratur (Litterarische Traummoden). — S. 26: Oben und unten! — S. 42: Der Berg der Reinigung und der Hügel der Weltlust. — S. 47: System der Danteschen Allegorie. — S. 50: Der vierfache Wortsinn bei Bonaventura. — S. 71: Generische Abstraktionsbildung vornehmlich im Griechischen. — S. 79 Anm. 1: „Giuoco del Mantegna“. — S. 79 Anm. 2: Theologia als himmlische Prudentia. — S. 82 Anm. 2: Fesselbänder der Temperantia. — S. 109: Ausschliessung der poetischen Mittel durch den Affekt nach Otto Ludwig. — S. 112: Shakespeare über das Wunder in der Phantasie (Midsummer-Night's Dream V, 1).

Verzeichnis der zur Erörterung, Erklärung oder Berichtigung herangezogenen Stellen des Danteschen Textes.

	Seite		Seite
Inf. 1, 61	14	Inf. 17, 106	117
„ 3, 1—11	13	„ 23, 58	13
„ 3, 111	40	„ 24, 102—20	36
„ 4, 88—103	104	„ 24, 123	117
„ 4, 112—114	42	„ 26, 64	104
„ 5, 10—12	40	„ 26, 100 ad fin.	43
„ 7, 121	35	„ 27, 17	13
„ 9, 55	85	„ 29, 58	117
„ 9, 63	15	„ 30, 1	117
„ 10 fin.	25	„ 30, 127	117
„ 15, 4	104	„ 34, 46	14
„ 15, 96	117		

	Seite
Purg. 1, 2	97
„ 1, 22—27	77
„ 2, 21—33	30
„ 3, 52	30
„ 4, 19	117
„ 4, 27	117
„ 6, 118	22
„ 8, 25	85
„ 8, 88—93	77
„ 9, 112	85
„ 19, 97	89
„ 27, 100—108	79
„ 28, 20	44
„ 28, 49	45
„ 29, 121—132	78
„ 30, 31	74
„ 30, 37	14
„ 30, 115	72
„ 31, 67	72
„ 31, 70	73
„ 31, 106	65
„ 31, 136	14
„ 32, 5	14
„ 32, 159	65
Par. 1, 100	116
„ 1, 103	32
„ 1, 109	32
„ 1, 112	30
Par. 1, 127	30
„ 1, 132	32
„ 1, 142	27
„ 2, 1	97
„ 4, 19	49
„ 8, 16	37
„ 11, 73	118
„ 13, 92	84
„ 14, 34	84
„ 14, 37	92
„ 15, 85	95
„ 18, 76	87
„ 18, 109	93
„ 19, 91	116
„ 21, 81	117
„ 21, 100	93
„ 22, 4	110
„ 22, 94	93
„ 23, 67	97
„ 23, 73	96
„ 23, 121	117
„ 30, 81	117
„ 30, 118	92
„ 33, 131	92
„ 33, 138	92
Conv. II, 1	22
Ep. ad Can. Gr. § 7	22
„ „ „ „ § 8	32
Canzone XVIII (Frat.)	71

In der Accademia delle belle arti zu Florenz zeigt das Bild eines Modernen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, recht aus der Blüte romantischer Künstlerkunst, wie Dante den jungen Giotto seinem Gönner, dem Markgrafen Guido Polenta von Ravenna, empfehlend zuführt. Mit heiterem Wohlwollen erhebt sich der edle Fürst vor einem mit schweren mittelalterlichen Folianten belegten Bücherpult, die beiden Gäste begrüssend, die so Hand in Hand ihrem Mäcen zuschreitend recht eigentlich hineinzuschreiten scheinen in die grosse Zukunft des Genius ihrer Nation.

Das Bild ist nicht bloss künstlerisch von der Wirklichkeit weit entfernt. Auch vom Standpunkt rein historischer Thatsächlichkeit muss man einwerfen, dass Giotto (1276 geboren) weder so kunstelevenhaft jugendlich, noch so hirtenbubenmässig linkisch und verschämt gewesen sein kann, als ihn Dante — nicht vor dem zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhundert — in Ravenna vorstellte. Allein das Bild predigt gleich grösseren unwirklichen Kunstwerken eine grosse Wahrheit dem Künstler wie dem Historiker. Es thut ihrem Werte und ihrer Erörterung keinen Abbruch, dass beide sie kennen und nicht bestreiten: sie betrifft die Befruchtung der zur Weltherrscherin bestimmten italienischen Kunstblüte durch den Dichter der divina commedia.

Zwar nicht alle loben diese Wahrheit. Ein Mann, der den Künstler so mit dem Historiker verbindet wie Jacob Burckhardt, erklärt sie vor ihren handgreiflichsten Belegen geradezu für eine traurige.[1]) Andere lassen den offenkundigen

[1]) Cicerone[6] p. 532 und besonders 534.

Gewinn, welchen die neuere Kunst aus dem Erbe des Homers der neueren Welt für ihre Selbständigkeit zog, gerne gelten: „Aber die Natur der Seele hatte Giotto für die Malerei entdeckt, wie Dante für die Dichtung", betont Janitschek in einer akademischen Rede über die Kunstlehre Dantes und Giottos Kunst.[1]) Gewiss! Und Dante hat noch mehr gethan als der modernen Kunst — nicht bloss durch die Vermittlung seines künstlerischen Freundes, ihres Begründers — ihre Seele zu geben. Er hat der Seele dieser Kunst, wie Homer der griechischen Kunst ihre Götter, ihren Gott und alles Göttliche des inneren Bezuges auf ihn gegeben.[2])

Damit ist zugleich die ganze Grösse von Dantes spezifisch künstlerischem Verdienst bezeichnet. Es übertrifft das Homerische um so viel, als die Aufgabe des christlichen Dichters, das Unbeschreibliche zur That zu machen, die des Griechen an Schwierigkeit übertraf, dessen Götter zum besonderen Verdrusse des göttlichen Philosophen seines Stammes eben gar so von Fleisch und Blut waren. Dantes Leistung und damit in diesem Zusammenhange genommen die der modernen Kunst bleibt so weit hinter Homer und der Antike zurück, als nach Platon die bewusste sinnliche Darstellung von Ideen hinter der unbefangenen Existenzvollendung der Urbilder zurückbleiben muss. Die antiken Götter aber sind Urbilder sinnlich vollendeten Daseins nach all seinen Erscheinungsformen und -beziehungen.

Die moderne Kunst übertrifft jedoch die antike ohne Zweifel in jenem zuerst angezogenen Betracht ihres allgemeinen geistigen Verdienstes. Die Kunst der Neueren hat einen ganz anderen geistigen Hintergrund. Sie ist in des Wortes Grundsinn bedeutend. Die antike Kunst ging in der Erscheinung auf. Sie war richtig und erschöpfend. Man muss die antike Kunst mit modernen (christlichen) Augen sehen (wie Goethe), um sie dann auch als bedeutend zu erkennen.

---

[1]) Leipzig 1892, p. 25.

[2]) Als Inspiratoren der alten und neueren Künstler erscheinen Homer und Dante unter den Künstlerbildnissen an der Front der kgl. neuen Kunstakademie in Dresden.

Das Christentum hat nicht umsonst der Kunst eine lange Schule aufgebürdet. Sie musste in seinem Dienste noch einmal von vorne anfangen. Bis die sinnlich vollendeten Muster der Alten wieder hervorgeholt werden durften, musste der Typenkreis des fleischgewordenen Wortes der Kunst erst in Fleisch und Blut übergegangen sein. Er musste souverän in ihr schalten können, nicht mehr als toter Zierat wie in der altchristlichen, nicht als starres Symbol wie in der byzantinischen Kunst, sondern als lebendige Gegenwart des Göttlichen in seiner irdischen Erscheinung.

Als ein Symptom der Vollendung dieses Prozesses ragt Dantes poetisches Denkmal über die Zeiten. Die künstlerische Bestätigung giebt alsbald Giottos Kunst. Aber ihr letztes Wort spricht sie erst in den Stanzen des Vatikan und in der Sixtinischen Kapelle. „Betrachten Sie die italienische Kunst", lautet ein Wort von Cornelius,[1]) „der Verfall beginnt, wo die Maler aufhören Dante in sich zu tragen."

Wie haben sie ihn in sich getragen? War er ihnen eine Bilderbibel, wie dem aus Lessing bekannten Grafen Caylus sein Homer? Die Frage nach den unmittelbaren bildlichen Darstellungen Dantesker Vorwürfe ist in unserer das letzte historische Detail erschöpfenden Zeit nicht wie früher gelegentlich, sondern wiederholt im Zusammenhange gestellt und nachgerade erschöpfend beantwortet worden. Der genaue Ertrag einer derartigen Nachforschung fällt bei weitem nicht so reich aus, als der von Dantes überragender Wirkung erfüllte Sinn des Kunstbetrachters es sich träumen mochte. Die strenge Vergleichung will jetzt sogar Dantes Vorbild bei Kunstwerken leugnen, die ihm früher ohne weiteres zugeschoben wurden: so bei dem Inferno im Pisaner Campo Santo. Wir bezweifeln, ob sie daran recht thut. Auf die bewusste Illustrierung Dantes kommt es hierbei nicht gerade an. Diese bedeutet an sich schon eine untergeordnete Bethätigung des künstlerischen Schaffens, die im grösseren Massstab geübt bei einem echten Künstler (wie Botticelli)

[1]) Bei Grimm, Michelangelo p. 407; Ludw. Volkmann, Bildliche Darstellungen zu Dante p. 59, Leipzig 1892.

schliesslich von selbst erlahmt. Der geistreiche persönliche Freund des Dichters, Giotto, durfte ein Wagnis wie die Darstellung der Vermählung des heiligen Franciscus mit der Armut in Assisi, wenn er es wirklich auf Dantes Vorgang that, auch nur einmal versuchen. Allegorieen, die mancher abgeschmackt, und barbarische Höllenbolgien, die man im Einzelnen abscheulich und im Ganzen malerisch unwirksam finden wird, sind in diesem Sinne der Ertrag der Danteschen Dichtung für die moderne Kunst. Der malerische Triumphzug der Beatrice am Schlusse des Purgatorio hat, nur vermittelt durch die litteratenhaft prunkenden Nachahmungen der Petrarcaschen Trionfi, den beliebten dekorativen Vorwurf für die Kunst der Petrarchisten- und Humanistenzeit abgegeben.[1]) Trotz alledem waren jene hohen Vorbilder verklärten Schauens, die in den irdischen Erscheinungen himmlische Gedanken spiegeln, allgemein wirksam, wie sie sich doch auch in Petrarcas Litteratenvisionen wirksam zeigen. Der von den Humanisten[2]) vornehm dem „Beifall und rauhem Gebrüll der Tuchwalker, Kneipwirte und Wollenweber" überlassene Dichter der Vulgärsprache fand seine geistige Stätte bei den Künstlern, die tiefer im Volke wurzelten, ihm zeitlebens näher blieben als die Schulmeister und Litteraten. Von Giotto bis Michel Angelo und Signorelli reicht eine still wirksame Dantegemeinde durch die drei grossen Jahrhunderte der italienischen Kunst sich die Hand.

In diesem Sinne haben die Italiener vielleicht nicht so Unrecht mit ihrem noch Goethen zum Verdruss apodiktisch auftretenden Satze: dass kein Fremder ihren Dante je eigentlich recht verstehen könne; dass gerade dieser Dichter ein Praedominium seiner Landsgenossen sei. Inzwischen ist im verflossenen Jahrhundert Dante der Weltdichter in der That geworden, der er früher nur in der Idee war. Aber noch immer

---

[1]) So will man den Vorwurf zu Raffaels Schule von Athen im trionfo della fama c. 3, den zum Parnass im trionfo d'amore 4 finden.

[2]) Petrarca, epist. familiares XXI Nr. 15, ed. Fracassetti III, 108 sq., über den Brief neuerdings H. Grauert, Zur Danteforschung p. 3 f. und Anm. München 1895.

wird sich der 'forestiere' im Heimatlande der divina commedia eingestehen müssen, dass ein Vierteljahr unter der lebendigen Einwirkung der italienischen Kunst mehr zum lebendigen Verständnis beitrage, als jahrelanges eifriges Studium über dem Buche, umgeben von allen Chroniken und Kommentaren.

Der Erklärungsgrund für diese heute leicht zu erprobende Erfahrung liegt augenscheinlich in der von uns betonten im Grunde rein poetischen Natur des vielgedeuteten Danteschen Werkes. Wenn einmal der ganze Kosmos der Danteschen Vorstellungsweise statt in der abstrakten Andeutung des Wortes im farbigen oder greifbaren Bilde um uns lebendig wird, uns auf Schritt und Tritt umgiebt, dann entbehren wir gern „der alten Schwiegermutter Weisheit", die, nach festen Bedeutungen, bestimmten Bezügen, thatsächlichen Modellen hinter dem Bilde spähend, „das zarte Seelchen" der Phantasie gar oft beleidigt. Die *abstractio imaginationis,* wie man es schon vor langer Zeit bei uns genannt hat, die Logik der Phantasie beginnt ihre magischen Kreise um uns zu spinnen. Wir sind der ewigen *ὑπόνοια,* welche dieser ganzen Erscheinungswelt stetig zu Grunde liegt, in ihren verklärten Abbildern so sicher, dass wir auch im dunklen Worte des Dichters uns überhoben fühlen mittels Formeln und Rezepten danach zu suchen.

Giebt es nun aber gar kein Mittel, sich von dieser rein künstlerischen Wirkungsweise im Geiste Rechenschaft zu geben? Die Frage deckt sich mit der nach der Möglichkeit einer Kunstwissenschaft, die als solche mehr sein will als beschreibende und katalogisierende Künstlergeschichte. Die Frage ist, ob Kunstwissenschaft — ein schon in seiner Zusammensetzung antithetischer Terminus — Wissenschaft proprio sensu werden könne, oder ob sie (wie dies Kant bei dem Newtonschen Titel „mathematische Prinzipien der Naturphilosophie" rügt) ein „Sideroxylon", ein Unding vorstelle.

Es ist hier nicht die Absicht, die gegenwärtig beliebten allgemeinen Erörterungen gerade auch einmal auf unsere Kunstgeschichte auszudehnen, die ihr räsonnierendes Element mit der Litteraturgeschichte dieses Jahrhunderts teilt und sogar nachweislich im engsten Zusammenhang mit ihr (durch

die Romantiker) überkommen hat. Es handelt sich um die Kunst als solche, deren allgemeiner Typus Poesie ist. In dem Atlas intellectualis des Bacon nimmt sie die Mittelstellung ein zwischen der rein beschreibenden (Natur- und Geschichts-) Wissenschaft und der exakten Wissenschaft (Philosophie). Bacon nennt sie eine geträumte Wissenschaft (*doctrinae tamquam somnium*).

Jede Art von Traumdeuterei, sie mag in noch so gelehrtem Aufputz auftreten, ob sie nun die Reiche dieser Erde oder fabelhafte Zwischenreiche zum Gegenstand vorgeblicher Aufschlüsse nehme, wird bei rechter Wissenschaft immer in a priori begründetem Verruf bleiben. Etwas von diesem Verruf scheint sich denn auch von jeher auf die Bestrebungen übertragen zu haben, welche sich die Kunst zum Gegenstande philosophischer Erkenntnis gesetzt sehen. Denn nichtsdestoweniger zeigen sich solche Bestrebungen gerade im allgemeinen Fortgang der Wissenschaften immer wieder herausgefordert. Die Punkte, an denen die Aesthetik (ein von Kant genugsam auf seine jeweilige Bedeutung geprüfter Titel) im Altertum (nach Platon) und in der Neuzeit (nach Leibniz) einsetzt, geben davon hinlänglich aufklärendes Zeugnis.

Soll man nun aber, nachdem die Wissenschaft (nach gerade heutzutage überlaut gegebenem Eingeständnis) sich bei den angedeuteten Versuchen nicht eben übermässig bereichert hat, sollte man da nicht lieber auf ihre Fortsetzung verzichten? Der Wind, in den sich im Altertum die platonisierende Aesthetik, und der Sand, in den sich in unserm Jahrhundert die leibnizianische verflüchtigt hat, scheinen begründeten Anlass zu solchem negativen Vornehmen zu geben. Allein mehr als je und in ganz anderer Weise als früher tritt gerade heute die Aufgabe der Kunstwissenschaft dem menschlichen Geiste nahe. Man muss es aussprechen, ob man es nun je nach seinem Standpunkt beklage oder — etwa wie David Friedrich Strauss — bejubele, dass das einzige oder wesentliche Band, welches das „Zeitalter“ noch mit dem Göttlichen verbindet, nur noch die Kunst vermittelt. Ob diese selbstherrliche Präponderanz der aktiven Kunst schliesslich gut bekomme, steht hier nicht in Frage. Ihr gegenwärtiger Zustand

verneint es laut. Aber die Thatsache gilt es zu konstatieren und das gegenwärtige Getriebe rings um die Kunst in unserer Gesellschaft, von den allerhöchsten bis in die untersten Schichten, der darin zu Tage tretende Fanatismus, Separatismus, ja gar Chiliasmus illustrieren diese Erscheinung gar wunderlich, und dem kundigen Beobachter bedeutsam.

Soll nun die Wissenschaft von ihrer Seite ruhig zusehen, wie die Schwarm- und Rottengeister, die Sekretisten und Allarmisten in der zur Vertretung des Höchsten gelangten geistigen Sphäre ungestört und uneingeschränkt ihr Wesen treiben? Das Bedürfnis nach möglichster Vertiefung und Sicherung der Fundamente einer traktablen Kunstwissenschaft muss also wenigstens als unabweisbar zugegeben werden. Künstlerische Naturen und gerade die wahrhaften Künstler flüchten heute vor der profanierten Kunst in die Hallen der Kunstwissenschaft. Ein Beweis, dass auch sie sie nicht stumm und leer finden.

Dante bietet nicht allein durch die Höhe seines Standpunktes und die Vollständigkeit seiner geistigen Bezüge eine erlesene Handhabe für unseren Zweck. Seine gleich Eingangs erwogene Grundstellung zu der gesamten selbständigen künstlerischen Bildung der Neueren führt notwendig auf ihn, wenn man irgend so etwas wie philosophische Erkenntnis der Kunst versucht, wie man im Altertum dabei notwendig auf den Homer geführt wurde. Erschliesst die Höhe der bildenden Kunst in der neuen Zeit den inneren Sinn für das Verständnis ihres ursprünglichen dichterischen Inspirators; so kann dies Verständnis, erst einmal erlangt, nun umgekehrt den grösseren Dienst rückerstatten: die wissenschaftliche Erkenntnis der Kunst an sich zu fördern. Schon ein Vasari giebt dem in seiner Art Ausdruck, wenn er gerade bei dem von Danteschen Anschauungen getragenen und Dantesche Vorstellungen verkörpernden jüngsten Gericht seines vergötterten Michel Angelo ausruft: „Wer demnach Einsicht besitzt und von der Malerei etwas versteht, der erkennt hier die Gewalt der Kunst, sieht in den Gestalten Gedanken und Leidenschaften veranschaulicht ... dies Werk ist für unsere Kunst das Zeugnis, das Gott den Menschen gegeben hat, damit sie sehen wie das

Schicksal wirkt, wenn Geister erster Grösse auf die Erde kommen und Anmut und göttliches Wissen, als ihnen einwohnend mitbringen. Es legt alle in Fesseln, welche die Kunst zu verstehen meinen, und wer jene Wunderzeichen in Umrissen veranschaulicht sieht, der bebt und besorgt, irgend ein mächtiger Dämon habe sich der Zeichenkunst bemeistert.“ [1])

Ganz im allgemeinen hat schon Schnaase in einer kurzen Bemerkung über unser Thema die wundersame Verbindung des Heterogenen in der Geistessphäre: — reiner Abstraktion und frisch quellender Natürlichkeit der sinnlichen Anschauung — als das gemeinsame Merkmal der Poesie Dantes und der Giottesken Kunst hingestellt.[2]) Wie diese Verbindung möglich wurde, hat er unterlassen zu fragen. Ihm genügt die Thatsache des daran geknüpften auffallenden Fortschritts der Kunst nach Vertiefung und Bereicherung ihres Ideengehalts und ihrer Darstellungsweise. Der Kunsthistoriker lässt die Frage offen, ob Dante denn auch diesen Fortschritt angeregt und rege erhalten habe; ob es nicht wohl „so in der Zeit gelegen habe“. Der Litterarhistoriker, der hierbei über Dantes Persönlichkeit nicht hinwegkommt, sieht hierin die Aufforderung zu einer vielleicht doch noch nicht im Zusammenhang und vollständig angestellten besonderen Betrachtungsweise des Danteschen Genius und seiner Stellung im geistigen Zusammenhange.

Eine solche die Bildkraft des divino poeta recht eigentlich in den Mittelpunkt stellende Betrachtung müsste sich etwa in folgender Weise gliedern. Was sich zunächst heraushebt, das ist die ihm heute in der Weltlitteratur eigentümliche, seiner Zeit gemässe strenge Selbstbeglaubigung des dichterischen Schauens als thatsächliche Vision. Es be-

---

[1]) Schorns Uebersetzung 5, 351 f.

[2]) Mittheilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler B. VIII, p. 241 ff. Vgl. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgesch. II, 402 und neuerdings die sehr weitgehenden Ausführungen J. v. Schlossers, (Jahrb. der kunsthist. Samml. des allerhöchsten Kaiserhauses B. XVII, 13 ff.) Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura.

träfe das allgemeine Vehikel seiner Darstellung, die alle einzelnen Bilder setzende Art der Verbildlichung. Daran würde sich notwendig die besondere Aufgabe reihen, diese Einzelbilder, sofern sie nichts als Bilder sein wollen: also die Exemplare seines Allegorismus auf ihre rein bildliche Erscheinung hin anzusehen. Erst nach Erledigung dieser Träger der Danteschen Bildkraft, ihrer grundlegenden Konzeptionen, können wir auf die Bildlichkeit des Danteschen Stiles, den bildnerischen Gehalt seiner poetischen Hilfen zur Versinnlichung: Vergleiche, Metaphern, Anspielungen eingehen. Gerade dies Letzte ist so ziemlich das Einzige, worauf Schnaase bei seiner Berührung des Themas spezieller eingehen zu müssen glaubte. Es interessiert aber gerade den Kunsthistoriker erst in zweiter Reihe. Und so muss denn auch Schnaase zugeben, dass er damit bei der Natur seines (des kunsthistorischen Materials) nicht viel anzufangen wisse. Denn die gemeinsamen statuarischen Grundbedingungen der bildenden Künste liessen ein derartiges Spielen und Schweifen des Verbildlichungsvermögens nicht zu, wie die Dichtkunst. Diese vermag allein alle über den Kosmos in Raum und Zeit verstreuten Erscheinungen der Thatsächlichkeit an einen Ort (die Phantasie des Hörers oder Lesers) zu sammeln, wie in einem Rahmen. Ja, sie kann — was mehr ist — noch alle Gebilde der Möglichkeit hinein fügen und braucht nur eine Einheit hierbei zu respektieren: die Einheit ihrer Idee.

I.

Dantes Vision.

Dass sie in ihrer Zeit weder „neu“ noch „originell“ ist (wie die ausschlaggebenden Prädikate der ephemeren Beurteilung lauten) weiss jeder, der sich einmal dem Mittelalter auch nur vorübergehend genähert hat. „Das unentdeckte Land, von dessen Grenze kein Wanderer wiederkehrt“ gedieh gerade in dem unserem Dichter unmittelbar voraufgehenden Zeitalter zu einer Art von geographischem Begriff. Die Be-

richte darüber bilden einen stehenden Bestandteil der Legenden- und Konversionenlitteratur. Diese eigenartige transscendentale Form des Reiseromans entsprach dem Entdeckergeiste der Welt als Kirche. Die in den Kanon des neuen Testaments aufgenommene, dem Lieblingsjünger des Herrn zugeschriebene Centralvision der Kirche, die Zukunft, das Jenseits der Gesamtheit erschliessend, sanktionierte die Jenseitsvision des Einzelnen. Nutzt sie doch schon jener wohlmeinende Nachfolger des „guten Hirten", der sich als des Paulus Freund Hermas einführt, wenn er dieses auch wohl nicht ist. Plumpe Zeloten und witzlose Rationalisten haben bei ihm das polternd Betrug gescholten, was doch als eine notwendige Form des kirchlichen Verhältnisses zum Jenseits allgemein und auch dem nicht Auserwählten oft schwärmerisches Erlebnis ist. Wie begierig stürzte man sich auf jene Stelle des vas electionis *κατ' ἐξοχήν* unter den Aposteln selbst, die hierfür eine Handhabe bot (2. Korinther 12, 2—4). Was der keusche Tiefsinn des Apostels bescheiden (*καυχᾶσθαι οὐ συμφέρον*) bei der Andeutung belassen[1]) zu müssen glaubte (*ὅτι ἡρπάγη εἰς τὸν παράδεισον καὶ ἤκουσεν ἄρρητα ῥήματα, ἃ οὐκ ἐξὸν ἀνθρώπῳ λαλῆσαι*): das führte die schwärmende Phantastik der Gemeinen breit aus (die apokryphe Apokalypsis Pauli). Die Busspredigt bemächtigte sich höchst erfolgreich, wie die dadurch angeregten Laienwerke aller Nationallitteraturen und eine Flut von revenants-Legenden beweisen, dieser eindringlichsten Form der durchschnittlichen Gewissenserregung. Im 12. und 13. Jahrhundert gedieh sie auch poetisch (die Vision des irischen Ritters Tundalus) zu jener Blüte, die sie zu einer bequemen Handhabe für den überlegenen Geist des florentinischen Dichters machte.[2]) Der weltabgewandte Heroismus

[1]) Wohl hervorgehoben und gegen die apokryphe Apocalypse des Paulus (vani quidam Apoc. Pauli) geltend gemacht von Augustinus im 98. Traktat zu Johannes (vgl. Tischendorf in Theol. Stud. u. Kritiken, 1851, I, p. 439 f.): „Cum vero dixerit quae non licet homini loqui, isti qui sunt qui haec audeant impudenter et infeliciter loqui?"

[2]) Ampère (Hist. lit. de la France II, 134, 365) und Ozanam (Dante et la philos. cathol., 5. éd., p. 454—460) möchten diese Visionenlitteratur als Material Dantes, gleichsam als ein Stromgebiet angesehen wissen, das in das Meer der divina commedia auslaufe. Ich kann jedoch weder aus

eines Innocenz III. hat diese extreme Richtung der geistlichen Phantasie ohne Zweifel gefördert. Sein Buch de contemptu mundi (sive de miseria conditionis humanae) hat ihr exemplarischen Vorschub geleistet. Es hat die düstere Konzentrierung auf den Vorstellungskreis der Hölle ermuntert und ist der klassische Ort für die eindringliche Betonung und Ausmalung der Unendlichkeit und Unnachlässigkeit ihrer Qualen (testimonia de suppliciis aeternalibus l. c. III, 11).

Die Busse predigende Vision konnte sich auf das evangelische Beispiel vom reichen Mann und armen Lazarus (Lukas 16, 20—Schluss) stützen. „Wenn einer von den Toten zu ihnen ginge, so würden sie Busse thun", ruft der im höllischen Feuer schmachtende Reiche zu Abraham hinauf.

---

meiner eigenen Beschäftigung mit ihr (vgl. meine Arbeit über die Warnung, Germania 35, 286 ff.) noch aus ihrer umfassenden und ausführlichen Darstellung durch C. Fritzsche (Die lateinischen Visionen des M. A. bis zur Mitte des 12. Jh. Ein Beitrag zur Culturgeschichte in Vollmöllers Romanischen Forschungen, II. u. III. Bd.) die Kenntnis von auch nur einem bestimmten Zuge gewinnen, den Dante ihr thatsächlich entnommen habe. Die von Tischendorf im griechischen Original wieder aufgefundene und in seinen Apocalypses aprocryphae (Lips. 1866, III) edierte Vision des Paulus, „seit dem 9. Jahrhundert vielfach in lateinischer, englischer und französischer Sprache bearbeitet" (Fritzsche a. a. O. II, 256; Ozanam p. 445 sq.) könnte zwar mit der Hadesfahrt des Virgilschen Aeneas den Anspruch erheben, vom Dichter selbst als Quelle bezeichnet zu sein (Inf. II, 13—36). „Io non Enea, io non Paolo sono . . .!" Doch genügt für die Form dieser Beziehung die Stelle im Korintherbrief des Apostels selbst. Immerhin berührt sich gerade diese vulgäre Vision noch am meisten mit Dante in ihren Vorstellungen: 1. vom erdumschlingenden himmelstützenden Ozean (Tisch. p. 50: *καὶ ἔστησέν με ἐπάνω τοῦ ποταμοῦ, οὗ ἡ ἀρχὴ ἐστήρικτο εἰς τὸν κύκλον τοῦ οὐρανοῦ. ὁ δὲ ποταμός ἐστιν οὗτος ὁκυκλῶν πᾶσαν τὴν γῆν. καὶ λέγει μοι· οὗτος ὁ ποταμὸς ὠκεανός ἐστιν.* 2. vom irdischen Paradiese Adam und Evas mit dem riesigen Baume des Lebens (*δένδρον παμμεγέθη ὡραῖον* Tisch. p. 64; cf. Purg. 32, 38—42); 3. von den dunklen Straforten hinter den Himmelsstützen *ἐκ δυσμῶν ἡλίου* (Tisch. p. 57 sq.), den Insassen des *ποταμὸς κοχλάζων* (nicht *κολάζων* wie Theol. St. u. Krit. p. 448) *πύρινος* und des *βόθυνον αἱματωμένον*, den Selbstverstümmlern und lebenden Feuersäulen. Das Durcheinander und die Beziehungslosigkeit, in der diese mittelalterlichen Vorstellungen hier auftreten, kann aber schon für sich allein, ohne die besonderen Abweichungen, die unmittelbare Beziehung zu dem festgefügten, geistig bedingten kosmologischen Gesamtbilde Dantes aufheben.

Tote sind also die fingierten Vermittler, doch zuweilen recht diesseitige Zwecke der lebendige Kern dieser in ihrer kirchlichen Verwendung wohl leicht pfäffisch werdenden Drohung mit dem Jenseits. Ihr steht eine andere Tendenz der Jenseitsschilderung gegenüber, die allein für Dante von Belang ist. Hier sind nicht Tote, sondern der Lebende selbst ist der Zeuge für die Realität des Jenseits. Keine mit irgend welchen äusseren Zwecken zu verbindende Drohung, sondern eine innere Erfahrung ist ihr Kern. Will man von Zwecken reden, die ein solcher Visionär zeigt, so sind es lediglich innere, also ausser der spezifisch religiösen und poetischen confessio philosophische und satirische:[1]) allgemeine Verbreitung der Erkenntnis und Kenntnis der Welt.

Selbstverständlich trägt diese Verwendung des Visionarismus, wie sie die allein poetische genannt werden muss, auch die ungleich reicheren Keime zu bildlicher, plastischer Entfaltung in sich. Es ist keine mittelbare Vision (Vision in der Vision: Erscheinung eines Toten, der lediglich mitteilt), sondern sie giebt sich als unmittelbar erschaut, als Erlebnis. Schon die in alle Nationalsprache übergegangene (ursprünglich lateinische) Vision jenes irischen Ritters, des übermütigen Weltkindes Tundalus, beweist, zu welcher Höhe rein künstlerischer Wirkung sie durch einen reicheren und lebensvolleren Geist gelangen konnte. Der altissimo poeta der neueren Zeiten erhob sie zu dem monumentum aere perennius in der Kunst dichterischen Schauens, als dass sie uns hier beschäftigt.

Wodurch erreicht nun Dante die alles überragende, künstlerisch vorbildliche Wirkung seiner Vision? Liegt das selbständige poetische Verdienst gerade in der stärkeren Bildfähigkeit? Hebt die Genauigkeit und der Reichtum ihrer Beschreibungen sich so kenntlich über alle visionären Gebilde dieser Art nicht bloss ihrer, sondern auch aller Folgezeit, z. B. bei Milton und Klopstock? Ein geistreicher französischer

[1]) Ueber Timarions humoristische Höllenfahrt (Mitte des 12. Jahrhunderts) siehe Krumbacher, Byzantinische Litteraturgeschichte 193 f.; Mazaris ebd. 210 f.; Manuel Paleologos (um 1416) p. 211 (cod. Par. Nr. 1631, Allegorien des Gründonnerstags, Karfreitags, der Fastenzeit); Ueber die Apokopos (unter dem Einfluss Dantes?) Krumbacher 407 f.

Dantefreund[1]) hat den Einfall gehabt, gerade in Bezug hierauf einmal Milton mit Dante zu vergleichen: nicht darin, was in Einzelfiguren wie dem Satan von Dante auf Milton geradezu überwirkt, sondern in der eigentümlichen Art ihrer Schilderung im allgemeinen. Er wählt sich hierzu das Nächstliegende, den Eingang der grossen Jenseitswanderung, das Höllenthor. Milton hat es mit dem technischen Aufwande eines Gefängnisdirektors und Befestigungskünstlers beschrieben. Er überbietet sich in der Ausmalung erneuerter Verschlüsse, immer festerer Steine und Metalle. Dante hat nichts von alledem. Er spricht einfach von einem Thore. Er sagt nicht einmal, dass es verschlossen sei. Aber er liest darüber eine dunkle Inschrift (parole di colore oscuro scritte), die das Blut gerinnen macht. Eine Welt von Mauern, Kettenbrücken, finsteren Thorgängen mit schweren, ehernen Verschlüssen[2]) kann nicht diese Wirkung des ewigen Aus- und Abgeschlossenseins hervorbringen, als die schweren, dunklen Worte dieser kurzen Inschrift.

In der That, dieser Dichter, welcher die Phantasie wie kein zweiter und in rein unsinnlichen oder übersinnlichen Sphären in Bewegung zu setzen vermag, ist von durchaus Lessingischer Beschränkung im Schildern und Beschreiben. Auch der Homer der neueren Kunst, selbst in unserer ihm geistig entfremdeten Zeit noch der Liebling der bildenden Künstler, ist kein „malender Dichter". Auch die kompliziertesten seiner Bestandschilderungen bei seinen Höllenwundern werden durch Bewegungen und Bewegungswirkungen vermittelt. Der Gang der Heuchler schleicht mühsam unter der prächtigen Last der aussen vergoldeten Bleikutten (Inf. 23, 58 sq.). Schäumend sprengt der Centaur daher (Inf. 27, 17). In Bewegung ist das Schlangengezücht, die Drachenflügel, bis

[1]) A. F. Ozanam, Dante et la philosophie catholique au treizième siècle, 5. éd., p. 358, Note 1.

[2]) Goethe regt diese Vorstellung, in seinem Falle unvergleichlich zweckmässig, nämlich negativ an: da wo er in der Iphigenie den Orestes von der Einwirkung der Hölle befreit aufatmen lässt: Die Eumeniden ziehn, ich höre sie, zum Tartarus und schlagen hinter sich die ehrnen Thore fernabdonnernd zu.

zu denen des Höllenfürsten, die er so schwenkt, dass drei die unterirdischen Gewässer erreichende Winde von ihm ausgehen (Inf. 34, 46 sq.). Die Gebisse seiner drei verschiedenfarbigen Gesichter käuen, die sechs Augen weinen. Seine Zotten erproben die furchtlosen Wanderer dadurch, dass sie an ihnen entlang durch das Erdcentrum klettern. Auch der Gegensatz (eine Bewegung der Anschauung) spielt, wie man sieht, eine Rolle. Man kann jene Bemerkung vom Höllenthor ruhig durchführen durch Dantes Vorführung der drei Reiche bis zu dem Orte des höchsten Schauens, wo der Blitz ihn durchzuckt und selbst dieser „hohen Phantasie das Können schwindet" und die ewige Liebe ihn zurücklenkt, die alles gestaltet: l' amor che muove il sole e l' altre stelle.

Man sehe, wie er die beiden grossen Gestalten seiner Phantasie, die durch ihn ein selbständiges Leben für uns besitzen, seine Führer Virgil und Beatrice einführt: Es stellt sich ihm einer, dem rauh vor langem Schweigen schien die Stimme (Inf. I, 61 f. Innanzi agli occhi mi si fu offerto Chi per lungo silenzio parea fioco). Er sieht die Jugendgeliebte verschleiert auf dem linken Rand ihres vorüberziehenden Triumphwagens halten. Er braucht sie nicht zu erkennen, er fühlt ihre Nähe (Purg. 30, 37 sq.):

Senza degli occhi aver più conoscenza
Per occulta virtù, cho da lei mosse
D'antico amor sentì la gran potenza.

Aber als sie dann auf die Bitten der Begleiterinnen (Purg. 31, 136 sq.) den Schleier zurückschlägt, um sich ihm im Glanze ihrer zweiten himmlischen Schönheit zu zeigen, da wirft er jeden Versuch dichterischer Schilderung, und wäre sie von allen Quellen des Parnasses eingegeben, weit weg. Er blickt die vor zehn Jahren gestorbene Geliebte nur an, „den zehnjährigen Durst nach ihrem Anblick zu löschen". Alle übrigen Sinne sind ihm ausgelöscht, er blickt, als ob Wände sich zu beiden Seiten erhöben. So schlägt ihn in das alte Netz ihr heiliges Lächeln. Purg. 32, 5 sq.:

Così lo santo riso
A se traèli con l' antica rete.

Die beiden hervorstechenden Beispiele, der mit erloschener Stimme mit einem Male herantretende Lieblingsdichter und das mit ihrem seligen Lächeln festbannende Antlitz der Geliebten, beide können hier gleich als Muster gelten für die besondere Art der Dantischen Schilderungskunst. Goethes autoritatives Urteil bezeugt diese „scharfumrissene" Bildlichkeit, in der wir „das Abstruseste und Seltsame gleichsam nach der Natur gezeichnet vor uns sehen". Goethes Dantefreundschaft steht mit Recht im Zweifel, wenngleich es ihm doch wohl nur bei dem „capitulo aus Dantes grauser Hölle unfrei und unfroh wurde" und nicht bei dem ganzen Mann und Dichter. Ohne diesen ist zum mindesten der Schluss und die berühmte Schlussstrophe des Faust nicht denkbar. Jedenfalls schützt Goethes Zeugnis denjenigen vor dem Verdacht des Hineintragens und der Danteschwärmerei, welcher bei der Lektüre des Danteschen Gedichts von der mit einem Zuge schlagartig wirkenden und gleichsam festhaftenden Gewalt der Bilder frappiert wird. Diese an den obigen Beispielen zu erprobenden Kennzeichen der Danteschen Schilderung, das Packende des entscheidenden Merkmals und die Standfähigkeit des Bildes wurzeln nun in dem uns hier beschäftigenden Untergrunde seiner Dichtung, der Vision.

Bei Dante ist auch in diesem besonderen technisch-poetischen Verstande die Vision kein blosser Rahmen. Sie trägt (und erklärt somit gerade dem naiven Leser) die Formen- und Gestaltenwelt des wundersamen Werkes. Der wahre „Schleier dieses seltsamen Gedichts" (il velame degli versi strani Inf. 9, 63) hält weit mehr das nüchterne Licht des Alltages von ihm zurück, als dass es die Lehre (la dottrina che s'asconde) in ihm verbirgt. Im Gegenteil, was diese Lehre begreiflich und noch heute eindringlich und lebendig macht, das ist die verblüffende Wiedergabe, ja die unmittelbare Versetzung in den Mittelpunkt des visionären Erlebnisses des Dichters.

Dante erreicht dies durch die geradezu exakt wirkende Hervorbringung der eigentümlichen Begleitumstände des Traumes, seiner entschiedenen Selbstverständlichkeit und absoluten Ungeteiltheit. Dadurch gelingt es Dante, die im

Wachenden willkürlich sonst kaum zu erzeugende, eigentümliche Sicherheit und Zeitlosigkeit des Traumes hervorzutäuschen. Es ist nicht die atemlose Spannung, mit der uns ein geschickter Roman „mitten in die Dinge“ versetzt und über die Zeit hinwegtäuscht. Es ist ganz etwas anderes. Wir befinden uns im Banne der Phantasie des wachen Traumes.[1])

Was die Traumerscheinung nicht bloss charakterisiert, sondern überhaupt ermöglicht, ist jene eigene Sicherheit und Zeitlosigkeit, die selten, und auch dann nur für verschwindende Momente, das Bewusstsein aufkommen lässt, dass wir träumen.[2]) Dauert ein solcher Moment, so zeigt er sich auch alsbald wirksam. Das Bewusstsein kommt auf. Wir träumen dann nicht mehr, sondern wir haben geträumt. Wir erwachen. Zustände, deren absurde Besonderheit oder unausdenkliche Einförmigkeit unsere wache Kritik als unhaltbar oder leer durchschaut, macht der Traum wirklich für unsere Beobachtung, ja unsere Selbstempfindung. Also etwa ein ewiges Hin- und Wiedergehen, Steigen oder Versinken: die unaufhörliche Wiederkehr einer und derselben Beschäftigung, des Hebens und Tragens, des Kletterns, Grabens und dergl., einer und derselben Qual und Selbstqual; endlich das stete Beharren in einem Zustande, sei es nun der Lust oder Unlust: das Sitzen

---

[1]) Ein anonymer Kommentator des Dante in der Laurentiana (Plut. 40, Cod. 2) behauptet: „Des Lebens Mitte“ bei Dante bedeute an und für sich den Traum. Denn der Anfang des Lebens sei das Leben selbst, das Ende der Tod. In der Mitte zwischen Leben und Tod stehen Schlaf und Traum.

[2]) Obwohl dies über unsere Aufgabe hinausgeht, möchten wir hier doch anmerken, dass die Gründe hierfür unbekannt sind und der Traum mit seiner absoluten Vortäuschung des Lebens dem Psychologen das gleiche Rätsel bleibt, wie der Mechanismus des Schlafes dem Physiologen. Vor allem die Thatsache, dass wir uns im Traum niemals bewusst werden, die selbständigen Erzeuger der Traumwelt und die Einbläser aller ihrer Gestalten, auch der uns feindlichen zu sein, wird wohl immer unerklärt bleiben. (Vgl. Volkelt, Die Traumphantasie, Stuttgart 1875, S. 156 gegen Scherner, Das Leben des Traumes, Berlin 1861, S. 127 ff.) Eine weltbeherrschende Religion (die buddhistische) hat hierauf ihr Grunddogma von der Leerheit des Dinges an sich (Nirvâna) und der täuschenden Macht (Mâjâ) der Wahnwelt (Sansâra) begründet. Schopenhauer (dem die Romantik nach dieser Richtung vorarbeitete) hat es zur „Philosophie“ des Zeitalters erhoben.

auf himmlischen Thronen in ewiger Seligkeit oder das Stecken in höllischen Pfuhlen und Behältern, in engen Röhren, glühenden Särgen, ewiger Pein — alle solche leere Vorstellungen der Zeitlosigkeit und Unzeitlichkeit (ihren materiellen Inhalt zunächst unberücksichtigt) weiss der Traum mit vollendeter Eindringlichkeit als erfüllt vorzutäuschen. Und zwar, wie man weiss, in kurzen Zeitmomenten. Woher, möchten wir fragen, hat überhaupt das Volksbewusstsein aller Orten zwar nicht den Begriff — denn der ist rational — wohl aber diese variierten Vorstellungen der Ewigkeit (die für die reine Vernunft leer sind) als aus dem Traum?[1]) Sie werden dadurch ermöglicht, dass wir eben im Schlaf kein klares Zeitbewusstsein haben, dass, wie Kant einmal hervorhebt, das einzige Kriterium für den Erwachten, dass überhaupt Zeit verflossen sei, eben der Traum ist. Daher Kant mit Recht schliesst, dass wir immer träumen, auch im sogenannten traumlosen (tiefen) Schlaf. Dies Zeitbewusstsein des Erwachten in Rücksicht auf seinen Schlaf kann nur auf einem Wechsel der Zustände (d. s. hier die Traumbilder) beruhen. Durch das Intermittieren oder Aufhören des tiefen Traumzustandes (Morgenträume!) kann dann sogar die Erinnerung die Schlafzeit kontrollieren.

---

[1]) Es ist mir aufgefallen, dass die reiche neueste Litteratur über den Traum (J. H. Fichte, Scherner, Strümpell, Wundt, Vorländer, Volkelt u. a.), die die moderne Philosophie des „Unbewussten" angeregt hat, diese Zeitphantastik des Traumes so gut wie gar nicht berührt, während sie seine Raumphantastik ausschliesslich und mit übertriebenen Erwartungen bearbeitet (Scherners somnambulische Hypothese des Leibes als Tummelplatz der träumenden Seele und der allen ihren Vorstellungen genau korrespondierenden Leibreize!). Das Entscheidende scheint mir in dem organisch (durch den Schlaf) bedingten Mangel an Kritik des Traumes zu liegen. Wir schalten, um in Kantischer Terminologie zu reden, im Traume mit beiden Anschauungsformen (Raum und Zeit) absolut, ohne sie als Krisen unterschiedener Realität auffassen zu dürfen. Im Traume erscheinen sie objektiv unbedingt (rein zuständlich), im Wachen objektiv bedingt (als Erfahrung). Daher jene vorgebliche Gesamtanschauung der Zeitform (als Ewigkeit des Zustandes) der die des Raumes (als Unendlichkeit) nur deshalb nicht leicht korrespondiert, weil diese sich durch die Vorstellungen selbst (räumliche Grenzen) eher selbst aufhebt. Doch haben wir die Unendlichkeitstäuschungen (z. B. in Flug- und Schwimmträumen!).

Aus diesem relativen Mangel des Zeitbewusstseins im Schlafe erklärt es sich wohl, dass wir im Traume ganze Ewigkeiten oder die verwickeltsten Geschichten (die Lebensläufe der Traumdramen[1]) zu durchleben vermeinen, die sich bei einem gelegentlichen Erwachen als in ganz geringfügigen Zeitmomenten abgespielt herausstellen. Dante erreicht nun diese seinem Zweck (der Vision) uniforme magische Wirkung der zeitlosen Traumphantasie durch frappante nicht einen Moment aussetzende Wiedergabe der psychischen Reaktion des Träumenden auf die Traumbilder: der Ungeteiltheit und Unbedingtheit seines Interesses an ihnen. Bekanntlich nehmen uns im Traum oft Dinge ein und erscheinen uns als natürlich, als müssten sie so sein, über die wir beim Erwachen nur den Kopf schütteln können. Wir arbeiten mit der äussersten Hingebung, als hinge unser höchstes Heil daran, an ausgesprochen nichtigen und kindischen Zwecken. Wir graben im Schweisse unseres Angesichts zwecklose Löcher, suchen ängstlich wertlose Gegenstände, reisen man weiss nicht wohin, fliehen wir wissen nicht wovor. Wir sitzen als Leute in Amt und Würden wieder auf der Schulbank wissen die einfachsten Dinge nicht, fallen durchs Examen. Jeder kennt die stereotypen Verlegenheiten, in die uns der Traum widerspruchslos versetzt, aber auch die Wunder, die er wie selbstverständlich ermöglicht. Er stellt uns mit blossen Füssen und derangierter Toilette in einen Ballsaal und weidet sich an unserer hilflosen Verlegenheit. Aber die Traumstimme spricht auch ganz harmlos zu uns „fliege!“ Und wir fliegen mit voller Sicherheit, als müsste das so sein; machen Besuche auf anderen Sternen, befinden uns ohne Taucherglocke auf dem Meeresgrunde. Das Gemeinsame unseres Benehmens in all diesen einfältigen, seltsamen und wunderbaren Lagen ist nur das ungeteilte Interesse, der Eifer, die Hingabe, mit der

[1]) Grillparzers Rustan: Eine Nacht, und war ein Leben. Massud: Eine Nacht. Es war ein Traum. (Traum ein Leben W. W.[8] 230.) Volkelt hat wohl nicht gewusst, dass das Traumdrama eine stehende Erscheinung der Litteraturgeschichte ist, in der neueren Zeit immer häufiger, in unserem Jahrhundert geradezu in periodischer Regelmässigkeit wiederkehrt. Sonst hätte er dies Grillparzersche Drama (a. a. O.) nicht als „Kuriosum“ bezeichnet.

wir in ihnen aufgehen, als gäbe es nichts anderes in der Welt. Und so ist es auch. Die objektive Welt ist für uns versunken. Wir träumen. Mit den objektiven Weltrelationen aber versinkt auch die Weltzeit. Wir werden empfänglich für die Voraussetzungen der Ewigkeit und Zeitlosigkeit, weil wir ganz in uns selbst versinken und uns also im strengen Sinne des Wortes keine Zeit mehr gemacht wird. Dante nun macht es in der That, wie der Traum. Wir befinden uns im Banne einer Phantasie, deren Stärke und Ungeteiltheit uns nicht bloss zwingt, mit ihr zu träumen, sondern auf Grund davon auch alle Traumvoraussetzungen (ewiger und zeitloser Zustände) anzunehmen.

Das gilt für alle drei Teile der in diesem poetischen Verstande einzigen wirklichen Reise durch das Jenseits. Und es gilt (was wir als den Zielpunkt dieser Betrachtung angesehen wissen mochten) für jene eigentümliche innere Vorbildlichkeit der Danteschen Dichtung im italienischen Blütezeitalter der Kunst. Diese Kunst erhielt durch Dante thatsächlich ihre „innere Form“ (kein schwebender, sondern wissenschaftlich bestimmter, durch Buffon und Kant bereits bearbeiteter Ausdruck). Der Ausspruch von Cornelius, dass jene grossen Künstler gross waren, so lange sie Dante in sich trugen, ist so wenig Phrase, dass er vielmehr das eigentliche innere Verhältnis in dieser Frage trifft. Ob sie es nun „aus seiner Zeit“ (eine mystische Hinausschiebung dieser Frage) oder aus Dante selbst hatten, ob sie ihn alle nun gerade viel lasen und bewusst illustrierten, das erscheint völlig nebensächlich. Hauptsache bleibt, dass sie aus sich selbst heraus (als bildenden Künstlern) genau dieselbe allgemeine tragende Ausdrucksform für ihr schauendes Innere fanden, wie der den Chorus führende „göttliche Dichter“. Diese allgemeine tragende Form ist die Vision.

Wir gestehen, als blosse gelegentliche, aber hingebende Beobachter in Sachen der bildenden Kunst, keine andere Erklärung für die ganz besonderen Wirkungen der grossen italienischen Kunst auffinden zu können, als diese innere einer visionären Auffassung der Weltbilder. Die Anleitung dazu gab in ihrem Kreise die fortwährende Aufforderung zur

thatsächlichen Darstellung von Visionen (der heilige Lukas als Maler der Madonna!) von selbst. In der grossartigen Angemessenheit ihrer Wiedergabe zu den Bedingungen der Phantasie berühren sich aber diese Künstler mit dem heiligen Dichter ihrer Zunge. Sie bilden, was jener kündet: eine in sich geschlossene Welt des Wunders und der Uebernatur unter den sicheren Voraussetzungen der Zeitlosigkeit und Ewigkeit. Das ist, meinen wir, der Schlüssel für die eben so schwer zu definierende als leicht kenntliche Grundverschiedenheit dieser alten Meister unter den Modernen sowohl wie von der antiken Kunst. Sie vermeiden, wohl mit bewusster Zurückhaltung, was jene suchen: das Momentane, zeitlich-Wirkliche, das was da draussen vor sich geht, gleichviel ob in Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft. Sie geben mehr, als diese, als die antike Kunst. Denn sie fügen zu der statuarischen Bestimmtheit des in sich beruhenden Existenzbildes den verklärenden Zauber der Entrücktheit über die Zeit, der ein ewiges Geheimnis ihrer Vergeistigung des menschlichen Antlitzes bleiben wird.

Diese sinnlich vollkommenen Darstellungen des in den natürlichen Weltverlauf eingreifenden Wunders; der Zustände paradiesischer oder infernalischer Zeitlosigkeit oder beides vereint (im jüngsten Gericht); der Verkörperungen des Ewigen in dauernden menschlichen Gebilden (Gottvater und Christus, heilige Familie, thronende Madonna, Konversationen der Heiligen): alle diese Vorwürfe undenklichen oder unausdenklichen Geschehens und Daseins gewinnen nur dadurch Existenzsicherheit, dass sie ihre Realität nicht etwa ängstlich (durch momentane Zusammenstimmung des vorübergehend Wirklichen) belegen, sondern (wie der Traum) kühn vorausnehmen. Mit naiver Selbstsicherheit schweben die überirdischen Bewirker des Wunders in das irdische Treiben hinein (Raffaels Heliodor, Attila, Verklärung) oder hinaus (Bannung und Austreibung von Dämonen). Sie wirken nur gleichsam im Brennpunkt des Wunders, dort wo sie zu thun haben. In grossartiger Unbefangenheit stellt und gesellt sich dazu die wirkliche Welt. Genau wie der Traum, der im gewohnten Weltrahmen uns das Ungeheuerliche und Ungeheure zustossen lässt, der uns

barfuss in den Ballsaal stellt und über den belebten Marktplatz unserer Heimat fliegen lässt. Wie lebensklar und selbstverständlich knien die Stifter in der sinnlichen Gegenwart ihrer himmlischen Schutzpatrone! Auch nicht der leiseste Versuch einer Vermittlung dieser getrennten Welten! Die unbedingte Voraussetzung des Bestandes der Uebersinnlichen spricht, wie in der Vision, für sich selbst. Ewig spielen die himmlischen Kinder. Der Zeit entrückt schaudern die Verdammten und freuen sich die Seligen. Niemand fragt nach der Dauer dieser höllischen Wehklagen, dieser Engelschöre über das ewig gleiche „Halleluja" und „gloria in eccelsis" in der Aureole. Ewig schweben und thronen die himmlischen Gestalten. Ewig zeigen die Heiligen die Werkzeuge ihres Martertums, die Zeichen ihrer Seligkeit.

Ein olympischer Zeus konnte in der bestimmten Aktion des Gewährung nickenden Herrscherhauptes, der Fernhintreffer Apollo in der Stellung, da er den tödlichen Pfeil gegen das Ungeheuer des Chaos entsandt hat, für immer festgehalten werden. In was für Lagen auch die griechische Gottheit künstlerisch erfasst worden sein mag, immer sind sie typisch für die Funktionen ihrer besonderen Existenz. Die Erscheinung in der Zeit geht ohne Rest auf in der ganzen sie erzeugenden Idee. Zeus ist Gewährer göttlicher Gunst, Apoll ist Feind und Vernichter der Unordnung. Diese Götter sind so in der Zeit. Das verkörperte moralische Prinzip im Menschen aber, das aussen nichts zu gewähren und zu strafen hat, das für jetzt weder verheisst noch droht, welches innerlich, aber dann unnachsichtlich und für immer richtet: diese Vorstellung ist als solche über aller Zeit. Und sie muss so zur Erscheinung kommen, wie sie sich in der Geberde des Weltrichters im jüngsten Gericht des Pisaner Campo santo und der Sistina[1]) ausprägt: als innerliche Verneinung, welche

[1]) Kennzeichnend als Anfangs- und Höhepunkt einer typischen Reihe. Wie sich der klassische Ausdruck der Geberde vorbereitet, kann man recht deutlich an Giottos Darstellung des Weltrichters im jüngsten Gericht der Arena zu Padua sehen. Die Geberde vereint hier noch die Billigung (im Hinwenden von Antlitz und rechter Hand gegen die Frommen) mit der Abwehr (durch die ausgestreckte und gespreitzte Linke gegen die Ver-

„die Person nicht ansieht", sondern kategorisch lossprícht oder verdammt, in den Mienen als moralischer (nicht etwa wie bei Apoll als ästhetischer) Abscheu, in der Handbewegung als reine Abwehr (ohne Zeus' Blitzstrahl) zum Ausdruck gelangend. Wenn der Dichter (Purg. 6, 118 s.) seinen Weltrichter (li giusti occhi tuoi!) anruft: „o sommo Giove, che fosti in terra per noi crucifisso", so bereitet er mit den ihm gemässen Mitteln eben diese künstlerische Vorstellung: nämlich nicht die des klassischen Jupiter,[1]) sondern des höchsten Himmelsherrn als irdisch Gekreuzigten, d. h. der Allmacht als moralischer Potenz in der höchsten Bewährung. Philalethes glaubt „höchster Jova" (Jehovah) übersetzen und interpretieren zu sollen. In diesem Sinne mit Recht und im Geiste der in Dantes „zweitem allegorischen Sinne" (conv. II, 1, ep. ad. Can. gr. § 7. 8) gewiss begründeten theologischen Mythenauslegung; allein im rein künstlerischen, poetischen Verstande ohne Not. Denn gerade der sinnlich vollständige Ausdruck der Allmacht in rein moralischer Beziehung giebt den von den Künstlern unvergleichlich angemessen dargestellten Effekt.

Das Absinken der modernen Kunstübung von ihrer einstigen Höhe liegt doch nicht im Verlust von allerlei technischen Griffen und Künstchen (mit denen man sie im Gegenteil immer wieder hat erreichen und schlagen — wollen),

dammten links unten). Aehnlich noch z. B. bei Fra Beato in der Accademia zu Florenz. Der Weltrichter des Pisaner Meisters und Michel Angelos ist aber gerade gegen die Verdammten gerichtet. Wie diese Auffassung gegen die frühere empfunden wird, mögen uns die Urteile der Kunsthistoriker bestätigen. So das Absprechen J. J. Tikkanens (Der malerische Stil Giottos, Helsingfors 1884, 4°, p. 15) über die Darstellung in der Arena: „Die Einheit und Verständlichkeit der Geberde ist damit vernichtet." Vgl. P. Jessen, Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michel Angelo, Berlin 1883. Man bemerke im Verfolge davon die allegorische Darstellung des Weltrichters zwischen Glaube und Gerechtigkeit durch Perugino in den Stanzen des Vatikan: die abwehrende Haltung und Geberde (mit beiden Händen) nach der Seite der Gerechtigkeit, das Zurückwenden des erbarmenden Antlitzes nach der Seite des Glaubens.

[1]) Hierin liegt das Unangemessene des schon von L. Volkmann (a. a. O. S. 44) für den Christus der Capella Sistina sonst richtig angezogenen Vergleichs.

sondern es liegt sichtlich an der Verdunkelung dieses grossartigen inneren Bewusstseins von der eigentlichen Bedeutung ihrer Aufgabe. Dass diese nicht im wirklichen Vorgang aufgehe (woran die blöden Augen der Neuesten gar unberaten haften), sondern ihn durchbreche, ja unter Umständen ausschliesse, das ist vielleicht das Grundgeheimnis der von keinem Fühlenden ehrlich abzustreitenden Vorzugswirkungen jener alten Meister. Einem Wilhelm Kaulbach glaubte man nicht, was man den alten Malern der Auferstehung und der Befreiung Petri ohne Widerrede einräumte: nämlich die sinnliche Gegenwart des Unsichtbaren (der von den Engeln behüteten Christengruppe in der „Zerstörung Jerusalems").

Ein geistreicher Meister der Malkunst hat in unseren Tagen dem grossen Tross seiner Genossen, der geirrt durch die salbaderische Frechheit des „Zeitbewusstseins" nicht bloss die körperlichen Dinge da draussen, sondern auch das Licht um sie am liebsten geradezu „auf die Leinwand spritzen" möchte: Lenbach hat diesen Banausen gelegentlich wieder in Erinnerung gebracht, dass sie überhaupt das Ding gar nicht malen, was da draussen ist, sondern wie es in ihnen aussieht. Daher man sich denn in unseren Kunsthallen auch für gewöhnlich nicht übermässig wundert, wie diese vorgeblich rein wahrgenommene Natur sich oft gar seltsam ausnimmt. Ist es also doch immer die Auffassung, welche den Charakter des Kunstwerks ausmacht, so ist dieses modische Hindrängen des Erinnerungsbildes in die dichteste Nähe des momentanen Eindrucks (Impression) nur ein Kennzeichen der bewussten Prosa einer solchen Kunstrichtung. Wer absolut so sehen will, wie jeder jeden beliebigen Augenblick sieht (nach der puren animalischen Wahrnehmung), der beweist mit diesem seinem „Prinzip" nur, dass er ein Erzprosaiker und kein Künstler ist. Ob er es aber überhaupt streng durchführen kann, diesen Beweis bleibt er, wie der Erfolg zeigt, schuldig. Dem gegenüber ging nun, wie auseinandergesetzt, diese alte moderne Kunst in ihrem Bewusstsein von der absolut entgegengesetzten Auffassung der zur Thatsache gewordenen Poesie, der Vision aus. Sie sieht das wirklich, was sie der wirklichen Welt entrückt. In der Stärke und Ungebrochen-

heit dieses (künstlerischen) Prinzips liegt ihr künstlerischer Erfolg selbst der antiken Kunst gegenüber, die nur sinnlich poetisch war. Aus diesem Grunde ist und bleibt vorläufig immer noch die Malerei die führende unter den modernen bildenden Künsten. Bei den antiken war es die Bildnerei. Perspektive, Licht und Farbe nehmen teil an der visionären Voraussetzung, der inneren Form der grossen modernen Kunst. Wie spät setzt in ihr das mathematisch genaue Studium der Perspektive ein; wie oft werden seine Forderungen von seinen technischen Vollendern im cinquecento bewusst durchbrochen und schliesslich (von Paolo Veronese) so gut wie verlassen! Ihr Licht ist ein inneres. Es fällt vom Auge des Malers auf sein Werk, mitunter wohl nicht einmal von einem Punkte, sondern frei, nicht das Geschaute objektiv, sondern das Schauen selbst erleuchtend. Ihre Farbe zeigt jenen wundersamen Gesamtton (den magischen Schimmer der visionären Stimmung), in den alle Lokaltöne einstimmen.[1]) Die einzelnen Töne der Skala treten durchweg voll und ungebrochen auf, selbst in Flicken und Lumpen der Kleidung. Es sind gern die reinen prismatischen Farben einer hypostasierten übernatürlichen Lichtkleidung und sie gehorchen (in der Gewandung der heiligsten Personen traditionell ehrwürdigen) Gesetzen der harmonischen Zusammenstimmung. Trägt kein goldener Grund standfreie himmlische Figuren, so beherrscht ein ewiger Frühling die Farben des Himmels und der Vegetation. Oder sie fehlen gänzlich, wie in den Wolkengeschieben des jüngsten Gerichts und den Schluchten und Bolgien der Hölle. Die Maler des quatrocento haben wohl nur Frühlingsbäume gemalt.

Vermag uns so Dantes Vision im allgemeinen einige gewiss aufklärende Lichter zur Ergründung der Besonderheit jener alten, in ihm geistig wurzelnden grossen Kunstepoche zu liefern, so dürfen wir hoffen, dass auch ihre Anordnung im ganzen und ihr Verlauf im besonderen unsere theoretischen Nachforschungen nicht gänzlich ohne Ausbeute lassen werden.

---

[1]) Dass man diese Art der Farbengebung mit Bewusstsein ausübte, belegen die Ausführungen von Cenninis Malschule (bei Tikkanen a. a. O.).

Was macht diese Reise ins Jenseits nicht schon als blosses Unternehmen so vor allen andern kenntlich, wenn nicht gleichsam die Treue und Angemessenheit ihres Berichts zu den Thatsachen unseres kategorischen Bezeichnungs- und Deutungsvermögens. „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan." Dem Goetheschen Schlussverse liegt Führung und Plan der Danteschen Jenseitswanderung zu Grunde. Auf jene müssen wir im zweiten Abschnitt zusammenhängend zu sprechen kommen. Hier fordert zunächst der Plan unsere Aufmerksamkeit heraus. Der Weg nach oben und unten (ἡ ὁδός ἄνω καὶ κάτω schon Heraklitisch) ist durch das evangelische Gleichnis gewiesen. Dante hat ihn in des moralischen Wortes sinnlicher Bedeutung betreten und ausgemessen. Der künstlerische Ertrag war die Ausschöpfung der Bedeutung seiner Richtungen und des Charakters der jenseitigen Oerter.

Der Weg (das Grundgleichnis der christlichen Paraenese) geht hier auf in den Ausmessungen der Tiefe und Höhe. Den ebenen Weg kennt das Christentum (als Religion des moralischen Strebens) gar nicht. Es verwirft ihn als Lockung zum Wege nach unten (der breite Weg zur Verdammnis [1]). Jeder Fortschrittsidee, auch der rein mechanischen des blossen Zeitbewusstseins (der Veränderung um ihrer selbst willen, als Mode), gilt Stillstand als Rückschritt. Der Idee des moralischen Fortschritts muss schon das Beharren auf dem gleichen Niveau als Rückschritt (nach unten) erscheinen. Dante geht den ebenen Weg mit Bewusstsein nur eine sehr kurze Strecke (auf der Höhenfläche des irdischen Paradieses). Dass er ihn bei seinem Ab- und Aufstieg durch die Kreise des Höllenthales und des Reinigungsberges vorübergehend wählen muss, hängt mit seiner Aufgabe (der Beschreibung der Vorgänge an den jenseitigen Oertern) und der Bewältigung seiner Marschroute, den Kehren des Alpenstegs vergleichbar, [2]) zusammen.

Woher kommt uns dies gleichsam moralische Richtungsbewusstsein? Nur das System der direktionellen Zeichen in

---

[1]) Luther. εὐρύχωρος ἡ ὁδὸς ἡ ἀπάγουσα εἰς τὴν ἀπώλειαν, Matth. 7, 13.

[2]) S. Inferno, Schluss des 10. Gesanges.

uns kann kategorisch auflösen, was alles Sammeln der empirischen Psychologie auf allen Gebieten niemals feststellen wird: was nämlich solche ständige Daten des inneren Bewusstseins an sich bedeuten. Aeussere Erfahrungsbegriffe sicherlich nicht! Denn bei aller Uebereinstimmung der Sache selbst in allen Zeiten und Nationen, welche gegensätzliche Verwendung! Dem Zug in die Höhe kann das Streben in die Tiefe [1]) geistig gleichwertig an die Seite treten. Dante kennt es in diesem Sinne nicht (vgl. unten Abschnitt II). Doch das Gemeinsame ist die Richtung gegen ein gegensätzliches Moment, Ueberwindung ständigen Hindernisses durch unmittelbare Gegenstrebung. Wir brauchen, ohne auf den systematischen Zusammenhang einzugehen, hier an die Gravitation als allgemeinstem und unmittelbarstem Anlass zu Strebung und Gegenstrebung in uns nur zu erinnern. Die intensiven Wirkungen davon auf die unseren animalischen Habitus bedingende Energie, die aufrechte (dem Umsinken an sich entgegenstrebende) Gestalt, verarbeitet unser Geist in jenen kategorischen Richtungsbeziehungen. Daher die Richtung nach unten von vornherein als das zu Ueberwindende empfunden wird, die Richtung nach oben den allgemeinen Ausdruck der uns innewohnenden (statischen) Energie abgiebt. Nur das Entgegenarbeiten gegen materielle Widerstände da unten (verstärkter Druck, Anstemmen, Graben, Schürfen) kann dies Verhältnis umkehren und aus der Richtung nach unten energischen Ausdruck machen. Der Zug nach oben (wider den nach unten) bleibt als geistiger Ausdruck der Energie vorbestimmt. Die Verstärkung des Grades dieser Energie (durch Ueberwindung von Gravitationsmomenten) drückt sich daher aus durch Erhöhung des neutralen (fixierten) Standpunktes, des statischen Moments (situs); Abschwächung durch Erniedrigung, Absinken vom fixierten Standpunkt.

---

[1]) Göttinnen, ungekannt
Euch Sterblichen, von uns nicht gern genannt,
Nach ihrer Wohnung magst ins Tiefste schürfen;
Du selbst bist Schuld, dass ihrer wir bedürfen.
Faust, Teil II, 1. Akt (Finstere Galerie).

Wie merkwürdig, dass diese Grundbegriffe in der moralischen Theorie der Menschheit immer gegenwärtig waren, während sie in der physischen so lange Zeit brauchte, um sie zu formulieren! Dass unser Dante z. B. die Centripetalkraft an unserem Planeten durch eine moralische Voraussetzung (die zu sich herabziehende Gewalt seines Satans im absoluten Mittelpunkte der Erde) erkannte und demonstrierte, vier Jahrhunderte bevor Newton ihre physische Anerkennung forderte und ihre absolute Geltung mathematisch bewies!

Wir haben hier nur auf die Wichtigkeit der moralischen Richtungsbeziehungen für die moderne, im Schosse des Christentums wiedergeborenen Kunst hinzuweisen. Für sie sind es eben absolute Grundbeziehungen, die unmittelbar verstanden und nur eindeutig aufgefasst werden können. Für die antike Kunst geben sie doch nur zufällige Korrespondenzen ab, selten mit reiner Bedeutung. Dante Beatrice kanonisiert gleichsam den Blick nach oben[1]) (Assunta). Eine antike Niobe blickt nach oben, doch vielleicht ebenso nach der überlegen treffenden Feindin als nach der Göttin. Die heidnische Kunst ist schon in dieser sinnfälligen Beziehung die Kunst des „breiten Weges", d. h. der ebenen Richtung, des sinnlichen Gradauszuges nach allen Seiten, und nicht des moralischen nach oben oder unten. Blick, Geberde, Haltung sprechen für sich selbst. Die Alten hätten das nach oben blickende heilige Kind der christlichen Kunst, welches auf Botticellis Bilde der schreibenden Madonna (in den Uffizien) geradezu zum inspirierten Schriftsteller wird, wohl mit Recht als das Musterbild des *τόλμημα βαρβαρικόν* empfunden.[2]) Raffaels Caecilie als antike Muse ist undenkbar. Dafür aber sind die Aphroditen der Neueren im besten Falle schöne Teufelinnen und „feuchte Weiber", die nach unten ziehen, wenn es nicht kokette Mädchen bleiben, wie das schöne Kind Canovas. Nur eine antike Venus von Milo kann frei vor sich hin ins Un-

[1]) Quinci rivolse inver lo cielo il viso. Par. 1, 142.

[2]) Gelegentliche schalkhafte Andeutungen dieser Empfindung, jedoch ganz im Rahmen des christlichen Bewusstseins fehlen nicht: so auf Ghirlandajos Geburt der Maria im Chor von S. Maria Novella, wo die Amme über die Geberde des Mysteriums beim Kinde (den Finger auf dem Munde!) lacht.

begrenzte schauen. Das „sursum corda“ der Armgeberde des guten Hirten, der predigenden Apostel, das nach unten bannende „apage!“ der Teufelsaustreiber und Heiligen hat schlechthin keine Statt im Rahmen der antiken Kunst. Es ist der Platon und der Aristoteles der christlichen Geistesgeschichte, jener hohe Alte mit den emporgespannten Zügen und der nach oben weisenden Rechten und der mit Antlitz und Geberde nach unten deutende Jüngere auf dem Raffaelischen Bilde des antiken Geisteslebens. Die Haltung des lateranischen Sophokles besagt: ich stehe auf mir selbst, ein Mensch der Erde, in vollgesättigter schöner Menschheit. Kein christlicher Held, kein St. Georg, auch der Donatellos nicht, kein David wird so stehen. Etwas „von der Menschheit trauriger Blösse, die steht vor des Gesetzes Grösse“ fällt im Reflex selbst auf die vollkräftigen Exemplare christlichen Menschentums. Nur der Heiland selber in einem Wagnis etwa wie Michelangelos jugendlicher Christus in S. Maria sopra Minerva, vermag eine Ahnung davon zu geben, wie sich das Ideal erfüllten Menschentums auch hier sinnlich auszuprägen vermag. Wundersam aufhellend wirkt gerade dann der Vergleich im einzelnen der Gesichtsprägung, Geberde und Haltung. Der nackte, jugendlich schöne Christus Michelangelos stützt sich auf Kreuz und Pilgerstab.

Auf den Fundamentalunterschied zwischen antiker und der christlichen Baukunst in ihrer spezifischen (gothischen) Ausdrucksform brauchen wir nur der Vollständigkeit halber hinzuweisen. Er ist ein Gemeinplatz. Aber die rechte Kunst der ebenen Richtung ist in diesem systematischen Verstande doch nicht die Baukunst, die hochtürmende, laststützende, sondern die fest und ganz im ruhenden Körper lebende Bildnerei. Keine Kunst ist in des Wortes Grundsinn so allseitig wie die Skulptur, so bestimmt für den Geradeausblick von jedem Standpunkt. Auch die Architektur (ansteigend in den neuen Zeiten) wird Façade, in deren Fläche sich das Streben nach oben und unten abspielt. Dies Streben duldet nichts Isoliertes, auf sich Bestehendes, wie es die Skulptur braucht. Erst die christliche Kunst konnte in diesem Sinne eine Malerei haben.

Denn die Malerei, die Kunst der unbeschränkten Projektion der für sich stehenden Weltbilder auf die zusammenfassende Fläche, ist die rechte Kunst der geistigen Richtungsbeziehungen. Das ist es eigentlich, was die Welt im Bilde im Innersten zusammenhält. Erst das Christentum hat dies geheime Agens, den moralischen Zug nach oben und unten, ins Bild hineingebracht. Merkwürdig, wie isoliert und beziehungslos die Gestalten auf den pompeianischen Wandgemälden zu einander stehen! Es ist, als ob die geistige Gravitation, das magnetische Fluidum, die Wirkung in die Ferne fehle, die sie zu einander zieht. Dagegen hat man mit Recht hervorgehoben, dass die giottesken Darstellungen des jüngsten Gerichts mit ihren weltumspannenden, vom höchsten Himmel bis zur tiefsten Hölle reichenden Abbildern sich meist im streng vertikalen Durchschnitt abspielen. Alles Lebendige ist in ihnen in die starre Richtung nach oben und unten hineingezogen. Sie gehen in ihr auf; wie geistig trotz aller perspektivischen Fülle und Tiefe noch Michelangelos Monumentalwerk in ihr aufgeht!

Dies gemalte Vorspiel zur divina commedia, das mit dem eindringenden Verständnis des Dantejüngers die beherrschende Ideenklarheit des selbständigen Meisters der Kunst vereint, bemächtigt sich mit der entschiedensten Tendenz des vorgestellten Grundmotivs der Dichtung, des Zugs nach oben und unten mit den dabei thätigen statischen Faktoren.[1]) Diese Faktoren sind Strebung und Gegenstrebung in ihrer moralischen

---

[1]) Luca Signorelli, der bei Michel Angelo hoch im Ansehen stand und ihm — durch sein jüngstes Gericht in Orvieto — verschiedene Einzelzüge für sein grosses Werk lieh (vgl. Vasari, L. S. Nota 63), wird etwas übertrieben von Ampère (Voyage Dantesque, Orvieto et Bologna. La Grèce, Rome et Dante, Paris 1848, p. 281) als „Vermittler" zwischen Dante und Michel Angelo („comme intermédiaire entre ces deux génies de même trempe") hingestellt. Doch möchte ich speziell für unseren Zweck nicht unterlassen die feine Beobachtung anzuführen, die in obigem Sinne Lucas neuer Biograph R. Vischer (L. S. Lpz. 1879, p. 192) macht, dass „der Maler an einer seiner Gestalten ein beginnendes Emporschweben habe andeuten wollen . . . Michel Angelo hat in der Sistina dieses Motiv des Flüggewerdens, des erfolgreichen wunderbaren Auftrachtens herrlich durchgeführt. Bei Signorelli kommen umgekehrt die Engel herab."

Auseinandersetzung zwischen feindlichen Prinzipien in der Wahl der Richtung gravitierender Intelligenzen (menschlicher Körper). Michel Angelo thut hierbei völlig Verzicht auf die durch byzantinischen Schematismus geschaffenen mechanischen Hilfen in der Ueberwindung der Schwere: die Flügel der gleichsam moralisch bevorzugten Intelligenzen (Engel). Diese lieblich schimmernden Symbole einer mehr passiven Glaubensseligkeit bannte die streng organische Kunst der Grossen des cinquecento. Sie folgte hierbei — in Michel Angelo mit offenkundiger Anlehnung — nur Dantes Vorgang im gefahr- und mühevollen Ab- und Aufstieg durch die sinnlich-moralische Weltordnung.[1]) Auch Dantes Führer und Förderer auf diesem schwierigen Wege,[2]) reine (nicht mehr irdisch verkörperte) Intelligenzen, Virgil, Statius, Mathelda, Beatrice, schweben von selbst mit ursprünglichem, durch die „taube Materie" (materia sorda) unbeirrten Antrieb (impeto)[3]) oder Kraft von oben (dell' alto virtù che m'aiuta)[4]) ohne die mechanischen Hilfsmittel einer anerschaffenen Notwendigkeit.[5]) Die Flügel

---

[1]) Onde si muovono a diversi porti
Per lo gran mar dell essere, e ciascuna
Con istinto a lei dato, che la porti. Par. 1, 112 sq.

[2]) Or chi sa da qual man la costa cala . . .
Sì che possa salir chi va senza ala!

fragt Virgil selbst ratlos am steilen Fusse des Reinigungsberges (Purg. 3, 52 sq.), bis ihm die dort weilenden Seelen den Aufstieg zeigen.

[3]) Par. 1, 127 sq. sp. Dem noch körperlich klimmenden Schützling helfen nur die Flügel der Sehnsucht: Purg. 4, 27 sq. ma qui convien ch'uom voli, — Dico con l'ali snelle e con le piume — del gran disio . . .

[4]) Purg. 1, 68.

[5]) Dort wo Dante einem geflügelten Engel der gewöhnlichen Vorstellung (l'uccel divino) eine hervorragende Rolle gleichsam im moralischen Dienste zuweist, nämlich im Eingang des Purgatorio (canto 2) als Fährmann der bussfertigen Seelen nach dem Inselberge der Reinigung, da lässt er die Flügel nicht für den Träger persönlich, sondern im Dienste der Aufgabe (si fatti uficiali) förmlich amtsmässig fungieren. Der himmlische Fährmann braucht die Flügel statt der menschlichen Instrumente, Ruder und Segel (Purg. 2, 31—33), um damit das vollbeladene Schiff über den jenseitigen Ozean, also in ebener Richtung, dahin zu treiben. Also Ueberwindung des mechanischen Widerstandes (des Gefährtes auf der Wasser-

sind bei Dante wie bei seinem grossen künstlerischen Schüler im Gegenteil zu höllischen Auswüchsen dämonischer Gewalt geworden, gleich Klauen und Krallen. Diese packen und zerren, jene aber reissen im mächtigen Schwung herab, wie dies ein also begabtes dämonisches Wesen auf dem Wandbilde der Sistina — rechts ganz tief unten schon über dem Höllenfluss — verdeutlicht. Man wird bemerken, dass dem moralischen Herunterreissen (in der Bedeutung des dämonischen Abziehens vom Höhenstreben) auf dem furchtbar richtenden Bilde eine Hauptrolle zufällt. Und hier ist es wieder, wo versöhnende Strahlen aus dem richtenden Gedichte mit dem gnädigen Ausgang auf das erschütternde Gemälde in der Sistina fallen: in den echt Danteschen Figuren der weiblichen Hilfen.[1]) Heroische Frauen sind es vorwiegend, denen die Aufgabe des Stützens und Emporhaltens der Sinkenden zufällt, stellenweise (rechts unter der Märtyrergruppe) sogar im verzweifelten Ringkampf mit den herabziehenden Dämonen. Die Königin dieser edlen Frauen, die Beatrice Michel Angelos steht links oben, fast in der Höhe des Weltrichters und seiner Mutter (zu seiner Rechten). Mit majestätischem Erbarmen ergreift sie den Absinkenden, der sich ihr zu Füssen wirft, ihn mit der ausgestreckten Linken zugleich deckend gegen den Zorn des Richters, den ihr zugewandtes Antlitz und die deutende Rechte gleichsam auf sich selber abladet. Einen furchtbaren Kontrast dazu bildet der das Antlitz in die aufgestützte Hand bergende Verzweifelnde rechts neben der Posaunenengelgruppe, ein wahres Urbild der Dantischen Acedia (der Unlust zum Guten). Denn kein Schutzgeist erbarmt sich sein und hält ihn gegen die mit vereinter Gewalt ihn jäh herniederreissenden Dämonen.

Dante hat so oft und im Eingange des Paradiso so ausführlich und im Zusammenhange seine Theorie des „Steigens und Sinkens der Naturen im Meer des Seins“ vertreten, dass

---

fläche) für andere (die überzuführenden Seelen) durch einen übernatürlichen Mechanismus, statt eines natürlichen (Strömung, Wind) oder menschlicher Hilfsmittel dazu (Ruder und Segel).

[1]) Früh vorbereitet in der italienischen Kunst zeigen sich diese weiblichen Führungen auf der Kanzel im Dom zu Pisa und im Campo santo.

wir über ihre grundlegende Bedeutung für die Ausgestaltung seines Weltbildes gar nicht im Zweifel sein können. Es baut sich danach mit Konsequenz und Stetigkeit auf. Mit dem jenseitigen Blicke erschaut, giebt es sich als fester, abgeschlossen auf sich beruhender Träger alles dessen, was dem sinnlichen Auge verworren und verhüllt in schwankender Erscheinung schwebt. Der rein poetische Sinn dieses Weltbildes vom Jenseits ist eine Topographie der sittlichen Standpunkte des Diesseits mit einer Theorie der sie bewirkenden Strebungen. Das bemerkt schon ausdrücklich das Widmungsschreiben an Cangrande,[1]) das in seinen Teilen doch immer Dantesch bleibt, mag es uns die biographische Kritik als Ganzes verdächtigen. „Die Strafe ist die That selber, nicht ihr Widerspiel“[2]) und so auch der Lohn. Das Streben nach oben und unten ist ein Streben zum Prinzip in verschiedenen Graden der Annäherung: Par. 1, 109 sg.:

— sono accline
Tutte le nature per diverse sorti
Più al principio loro e men vicine.

Zwar wie die Form nicht immer sich der Intention der Kunst fügt, da der Stoff ihr nicht entspricht, so vermag auch die (freie) Kreatur von ihrem Kurs (corso) in anderer Richtung abzubiegen (piegar in altra parte Par. 1, 132 sq). Die ursprüngliche Natur hat nach der ewigen Ordnung der Dinge, der „Form des Universums, die es Gott ähnlich macht“,[3]) die Folgen zu tragen. So bereitet sich jede ihre jeweilige Stätte auf der Stufenleiter der prinzipiellen Standpunkte selbst, die im empirischen Verstande notwendig eine Skala zum höchsten Gut, eine stetige Reihe von Graden der Seligkeit, beziehungsweise Unseligkeit darstellt.

---

[1]) „Homo pront merendo et demerendo per arbitrii libertatem Justitiae praemianti aut punienti obnoxius est.“ § 8. Fraticelli III, 516. Dazu eine alte Magliabecchianer Handschrift in besonderer Beziehung auf die Hölle (vgl. Witte, Danteforschg. II, 303): „Poeta agit de Inferno isto in quo peregrinando merere et demereri possumus“.

[2]) K. Witte, Ueber Dante, Danteforschg. I, 17.

[3]) Par. 1, 103 sq.

In diesem Sinne nun, nach Graden der Seligkeit oder Unseligkeit, erfolgt bei Dante die Ausgestaltung der jenseitigen Oerter, als selbständige mythologische Ausgeburt eines Einzelnen auffallender und lehrreicher, als die Homerische, da wir hier den Einzelnen fixieren und kontrollieren können. Doch wäre ihre blosse Selbständigkeit unter dem Heer von Fratzen der Visionslitteratur (z. T. schon durch die grosse Ausdehnung der divina commedia von selbst geboten) ein fragliches Verdienst. Zu welcher Gemeinheit selbst im unmittelbaren Anschluss an Dante die Ausmalungen der jenseitigen Oerter noch gedeihen konnten, mag litterarisch ein Produkt wie Tofet und Eden des Dante wohl befreundeten Juden Immanuel belegen. Die Barbareien aber der gemalten Inferno-Darstellungen nach Dante sind keinem Besucher Italiens fremd. Es ist auch weit weniger ihre Selbständigkeit, als der selbständige Sinn, der den grundlegenden mythologischen Wert der Danteschen Vorstellungen von den jenseitigen Orten ausmacht. Auch die Grösse der Anlage und die Kraft der poetischen Ausgestaltung würde hier, wo gerade die Schwäche am weitesten und intensivsten zu schwärmen pflegt, wenig besagen, wenn nicht eine Reinheit und Würde in der Fassung der Idee zu Grunde läge, die mit dem Krassen so gut wie mit dem Schemenhaften in diesem Vorstellungskreise aussöhnt. Es ist die jeweilige Angemessenheit und die richtige Verteilung von Strafe und Lohn im Verhältnis zu Schuld und Verdienst, die den reinen und hohen Geist auf diesem an sich ja vielleicht abstossenden, für ihn unentbehrlichen Hintergrunde kenntlich macht. Es ist ferner die rein geistige Anschauung, die die Idee der Vergeltung bei ihrer materialen Ausgestaltung durch diesen Dichter begleitet. Es ist endlich das eigentümliche dramatische Leben, welches die Bewohner der drei transcendentalen Reiche bei ihrem Zusammentreffen mit dem noch im Körper Wandelnden, nach irdischer Weise Schatten werfenden entfalten. In dem letzt aufgeführten Moment liegt, wie man leicht bemerken kann, das allgemeine Wirkungsgeheimnis der divina commedia, das was der grosse Hofnarr der Philosophie, Schopenhauer, vielleicht ihren „genialen Kniff“ nennen würde. Wie in der visionären

Auffassung die Wahrheit, so liegt in dieser mehr als traumhaften, vielmehr ganz realen Dramatik des durchgehenden Dialogs das pulsierende Leben des grossen Gedichts. Und darin liegt eben jener feine „Sinn", der Kniff, welcher auch das profane Publikum an das heilige Werk fesselt. Durch diesen Kniff ändert sich nämlich die Bedeutung des transscendentalen Theaters praktisch vollständig. Nicht mehr die Höllenbewohner, die Büssenden und die Seligen sind die Abgeschiedenen, nicht mehr der einsam als Sterblicher an ihnen vorüberschreitende Dichter ist der einzige lebende Akteur dieser Welt von Toten. Sondern im Gegenteil: der Dichter ist der Mensch an sich, der mit überirdischem, transscendentem Auge die Welt sieht, wie sie an sich „von innen" ist; der mit jenseitigem Sinne an den Schatten dieser Welt vorbeischreitet und in ihnen wenige Lehrer, heilige Führer und Erleuchter, viele Büsser und mühevoll Strebende, aber Unmassen von Opfern verworfener Dämonen, elenden, in der Hölle des Wahnes und der Gier schmachtenden Volkes erkennt, und dies in allen Ständen, bis hinauf zu den Trägern der Kronen und Tiaren.

Ueber das Dantesche Gerechtigkeitssystem, namentlich das Verhältnis von Sünden und Strafen[1]) bei ihm ist gerade

[1]) Man hat sich darüber gewundert, dass die architektonische Anlage der Danteschen Hölle neun Hauptkreise ansetze, da das geltende theologische System der Todsünden auf die Zahl sieben aufgebaut ist, die ja Dante auch bei ihrer Busse in den Stufen des Reinigungsberges festhalte. Die übliche Erklärung, dass es im Grunde doch bloss sieben Höllenkreise seien, die Dante meine, ist wie so oft bei Dante eine Ausflucht. Dantes Kosmologie wahrt hier, wie überall, das Schema der heiligen Zahlen, nach dem die Triaden (3, 2×3, 3×3) für unheilig, ihre Ergänzungen durch die Einheit (4, 7, 10) dagegen für heilig gelten. Dante rechnet also zu den sieben Kreisen der verlorenen Kapitalsünder noch den limbo des tugendhaften Heiden (als 1.), und die Höllenstadt Dis für die (isolierten) Ketzer (als 6.), um die völlige Unheiligkeit der infernalischen Oerter schon durch ihre Zählung anzudeuten. Bei den aufstrebenden Sündern des Purgatoriums fällt diese Rücksicht auf die zweite heilige Zahl (7) schon weg. Der vollkommenste Triadenabschluss ($3\times3+1$), die Dekas, ist der Zählung der oberen Welten geweiht, von der die mittelalterliche Arithmetik das Dekadensystem geradezu ableitete. Vgl. den Sefer-Ha-Mispar (Buch der Zahl) des spanischen Juden Abr. Ibn Esra (hrsg.

von den Juristen der deutschen Dantegemeinde wiederholt gehandelt worden. Wir können uns daher hier eine Beleuchtung dieser Seite seiner Mythopoetik sparen, indem wir auf Abeggs, Goeschels, Wittes betreffende Abhandlungen verweisen. Nur möchten wir hierbei an einer Auslegung nicht vorübergehen, welche ein von jeher strittiger Punkt darin durch die neuerliche Erklärung R. von Liliencrons [1]) gefunden hat: Es handelt sich um die in und unter dem Schlamme des Styx heulenden und gurgelnden Sünder, die danach auf das entsprechendste die Acedia, die Unlust zum Guten, büssen. Wir würden es mit einem früher modernen Ausdruck „Weltschmerz", mit einem heute „modernen" „Pessimismus" nennen, womit jene Elenden gestraft sind, die (Inf. 7, 121) „am Schlamme klebend sprechen":

Tristi fummo
Nell' aer dolce che dal sol s' allegra,
Portando dentro accidioso fummo:
Or ci attristiam nella belletta negra.

Uns konnte kränken
Der holde Aether, den das Licht durchflutet.
Wir qualmten aus all' unser russiges Denken.
Drum sind wir hier im Kote trüb gemutet.

Es kennzeichnet recht die Nebel, welche die Deutungs- und Hinterdenkungssucht um den Dichter Dante gelagert hat, dass ein so derb sinnlich zum Ausdruck gebrachtes Verhältnis seines ausdrücklichen Erklärers bedurfte.

Weniger erkannt und anerkannt als das Gerechtigkeitsverhältnis ist die rein geistige Anschauung in der Danteschen Ausmalung der Vergeltungsidee. Hier wiederholen sich im Gegenteil die stereotypen Anklagen, dass die Hölle fratzenhaft und bis zum Kindischen grotesk, Reinigungsberg und Paradies dagegen langweilig seien. Wir wollen uns hier weder in Geschmacksstreitigkeiten noch -Apologien einlassen,

---

von M. Silberberg, 1895). Bei Dante tritt zu den neun oberen Welten das Empyreum (die substantiale Gottheit) als abschliessende Einheit.

[1]) Zs. f. vergleich. Litt. N. F. III.

sondern lediglich im Rahmen unseres Planes untersuchen, was an der Sache ist. Die Strafen der Hölle sind, wie es für den groben Sinn des ganz Gemeinen, Bösartigen und Verbrechers, ja im weitesten Umfang für den Begriff der Strafe überhaupt passt, durchaus material fühlbarer, sinnlicher Art (physisch).[1]) Sie sind zwar mit geistigen Leiden, und zwar immer im strengen Verhältnis zu der jeweiligen Form des Bösen gepaart. Alle begleitet gleichsam als geistiger Grundbass zu der physischen Qual die schauerliche Aussicht in ihre Ewigkeit. Aber an sich sind diese Strafen körperlich, rein sinnlich: Hunger und Durst ohne Sättigung, höchste Kälte und Hitzegrade als ununterbrochenes Vernichtungsgefühl des Organismus, stete Ruhelosigkeit, feindliche Angriffe aller Art, zumal durch giftige Schlangen, Beschwerung, Einschnürung, Beraubung der Glieder bis zur völligen Zermalmung, wobei überall eine ewige Resistenz- und Wiedererneuerungskraft des Individuums stillschweigend vorausgesetzt und grausig ausgemalt[2]) wird. Dabei unablässige aesthetische Verletzungen der Sinne: des Gesichts durch ausgesuchte Hässlichkeit und schreckhafte Widerwärtigkeit der Erscheinungen, grelles zuckendes Flammenlicht; des Gehörs durch Misstöne aller Art in äusserster Steigerung (bemerkenswert darunter auch die rauhen Missklänge wildfremder, urvorweltlicher Sprachen); des Geruches, Geschmackes und Getastes durch Ekel aller Art.

Je höher hinauf die jenseitige Entwicklung führt, von der indifferenten Lage der tugendhaften Heiden im limbo bis zu den höchsten Stufen des Reinigungsberges, desto mehr nimmt das sinnliche Moment der Vergeltung ab. Der Gipfel des Reinigungsberges bietet entzückende Naturaussichten, die Wonne des Aufenthaltes in idealer Landschaft bei ewigem Frühling. Die Erhebungen des künstlerischen Genusses treten

---

[1]) Man vergleiche selbst eine so aufgeklärte, aber darum nicht minder rigoristische Auffassung der Strafwürdigkeit, wie diejenige Kants (Krit. d. prakt. Vern. I, 1, § 8; Hart. 4, 140): „Also ist Strafe ein physisches Uebel, welches, wenn es auch nicht als natürliche Folge mit dem Moralisch-Bösen verbunden wäre, doch als Folge nach Prinzipien einer sittlichen Gesetzgebung verbunden werden müsste."

[2]) Inf. 24, 102—120.

hinzu, die in dem prachtvollen Aufzuge der Beatrice auf dem Wagen der Kirche in Begleitung der verkörperten Kardinaltugenden culminieren. Allein um so schärfer erhebt das richtende Gewissen (durch den Mund Beatricens) hier seine Stimme; um so bitterer wird die natürliche Entartung der höchsten irdischen Besitztümer (blossgestellt an jenem Triumphzuge) durch die egoistische Gier und Gemeinheit der Vertreter (der Riese und die Hure der Apokalypse) auf diesem Standpunkte empfunden. Nur völlige Wiedergeburt, Auslöschung des alten befleckten Gedächtnisses (im Letheflusse) und Gewinnung eines neuen, reinen Bewusstseins (im Flusse der Wohlgesinntheit „Eunoe") vermag über die Leiden des Gewissens hinwegzuhelfen. Nur Hoffnung auf die richtende Zukunft vermag über die Unbill der Zeit zu trösten. Nur in dieser Selbsterneuerung aus geistiger Trübsal vermag sich die Seele über die ganze materielle Welt zu den Regionen des Himmels zu erheben:

puro e disposto a salire alle stelle.

Dieser höchste Lohn des himmlischen Paradiso ist bei Dante überhaupt nicht mehr sinnlich (physisch). Nur sparsam aus dem Bereich der höchsten Sinne, des Gesichts und Gehörs, den nächsten vermittelnden Trägern der Erkenntnis selbst, sind diejenigen Merkmale hergenommen, welche das äussere Sein der Himmelsbewohner vermitteln und erklären. Reine Töne, vollständige Harmonien, reine Farben und Lichter[1]) bis hinauf zu dem Einklang der Gesamtharmonie und dem ungetrübten Glanze des ewigen Lichtes in dem alle schwingenden Welten in steter Ruhe umfassenden Empyreum. Der Lohn des Himmels ist im Kerne rein geistig: nämlich das fortwährende Steigen der Erkenntnis Gottes und der Fülle der Seligkeit in seiner Nähe und in seinem Frieden; während die Beraubung dieser Erkenntnis und dieses Friedens in

[1]) Harmonische (Kreis-)Bewegung von Lichtern im Lichte nach Analogie kontrapunktisch bewegter selbständiger Stimmen in einer Harmonie (come in voce voce si discerne — quando una è ferma e l' altra va e riede) ist einer der besonderen aesthetischen Genüsse des Danteschen Himmels. Vgl. Par. 8, 16 sq.

der Hölle sich in fühlbare sinnliche (materielle) Vergeltung umsetzt.

Man könnte fragen, ob die Ausmalung dauernden, sicheren Besitzes des höchsten Gutes nach unseren menschlichen Begriffen überhaupt statthaft und nicht (wie etwa die des ewigen Friedens auf der Erde) das leere Scheinbild einer überfliegenden Einbildung sei. Allein dieselbe Erinnerung gilt für das Bild der absoluten Beraubung dieses höchsten Gutes (in der Hölle[1]), wo sie gewöhnlich nicht gemacht wird. Sollte der Vorwurf der Langeweile, der nur gerade die Hölle in Dantes Werke ausnimmt, von dem divino poeta die Genüsse und Freuden eines muselmännischen Paradieses erwarten? Oder doch immerhin so „reale", wie sie sich die Rabbinerphantasie des Juden Immanuel in seiner Dantesken Dichtung erträumt? Aber Dantes Himmel stellt, wie seine Hölle, Stufen der Annäherung wie der (selbstgewollten) Entfernung vom höchsten Gute dar. Er muss also in seiner Konzeption genau so beurteilt werden, wie diese. Wenn man nun meint, dass unsere Erfahrung (im menschlichen Leben) weit mehr Stoff zur Ausstattung einer Hölle als zu der eines Himmels böte, so kann dieser Standpunkt des prinzipiellen Pessimisten eben kaum als günstiger für die gerechte Beurteilung gerade dieses Gedichtes gelten. Doch wird selbst der Pessimist zuerkennen müssen, dass in dem berufenen Mangel sinnlich greifbaren Hintergrundes in Dantes Paradiso ein negativer Vorzug auch aesthetisch wahrgenommen werden könne: nämlich vermittelst der hierdurch von selbst eintretenden Beschwichtigung aller irdischen Begier, die allein schon durch ihr Dasein ohne Sünde und Schuld das Leben

---

[1]) Die Visionslegende über diese Region des Jenseits zeigt ein merkwürdiges Bestreben, diesem Einwand zu begegnen; dadurch dass sie selbst dem untersten der dort ewig Büssenden (Judas) eine zeitweilige Erholung von seiner Qual ordnungsgemäss (jeden Sonntag) zubilligt. Uebermässig fällt sie nicht aus. Er sitzt auf einem kahlen Felsen im Meere, wo ihn der heilige Brandan, ein Ire, auf seiner Schiffahrt ins „Land der Verheissung" trifft. Jubinal, La Légende lat. de S. Brendaines, Par. 1836, C. Fritzsche a. a. O. III, 252. Vgl. die eingehenden Untersuchungen über diese (national-irische) Legende von Zimmer in B. 33 der Zs. f. dtsch. Alt.

unselig macht. Es würde (für jenen Pessimisten) die Erhebung zu einem wunschlosen, letztlich erkennenden und darum zugleich reue- und schmerzlosen Zustand bedeuten, in welchem die Dantesche Kontemplation ihr höchstes Ziel erreicht und so auch ihre höchsten dichterischen Triumphe feiert. Allein eben für den Pessimisten ist jener Zustand nicht darstellbar. Denn er gilt ihm gleich — dem Nichts.

Was die species facti anlangt, so ist der, wie man erkennt, leicht hinterhältische Vorwurf gegen die beiden letzten Teile, vornehmlich das Paradies, in solcher Fassung grundlos. Alle drei Teile des grossen Weltdramas befolgen die gleiche poetische, wie wir sahen wirksam dramatische Methode. Der Dichter, an der Hand seiner Führer, schreitet zu immer neuen Bühnen des vollendeten Diesseits, als welches wir sein Jenseits erkannten. Es sind nur bekannte, hochstehende (weithin sichtbare) Persönlichkeiten der Welt- und Zeitgeschichte, die sich ihm darauf entgegenstellen von der Hölle bis ins Paradies. Beides geschieht mit dem höchsten Anteil am gegenwärtigen Zeitmoment, in voller dramatischer Aktion. Dabei entrollt sich anschaulich und lebendig das Bild des Lebens und der Zeit der Unterredner, der Verstorbenen und des Lebenden, ihrer Thaten und Verdienste, ihrer Wünsche und Befürchtungen, ihrer Segnungen und Flüche. Das ist ganz gleich, es ist nicht um ein Haar anders in den Kreisen der Büssenden und Gereinigten, als in denen der Unseligen, Versunkenen.

Freilich bietet das Inferno allein die Möglichkeit den tragenden Strom des Lasters und der Schuld, die blinde Leidenschaft, unaufhaltsam zu entfesseln. Dadurch fällt diesem Teile des Gedichtes ein Bewegungsüberschuss zu, der den übrigen notwendig fehlt, aber auch nach der poetischen Oekonomie fehlen muss. Für die künstlerische Darstellung (wie wohl noch heute für die allgemeine Schätzung) erscheint aber dieser innere Vorzug des Inferno im Rahmen der göttlichen Komödie nicht massgebend. Es ist vielmehr gerade lediglich das grotesk Grausige der Dekorationen und Statisten, die Maschinerie des Höllenspuks mit allen Teufeln und armen Seelen, welche von Anfang an die plastische Ausgestaltung anregte und noch heute Neugier und Wollust des

Gruselns reizt. Böse Träume pflegen lebhafter und packender zu sein, als gute. Auch werden sie lieber erzählt und leichter angehört. Die Menschen hören vom lieben Nächsten immer lieber, dass ihm was Schlimmes passiert. Das erstreckt sich sogar auf den Traum; die schlimmen sind interessanter. Aber dem zwingenden Eindruck eines lebhaften bösen Traumes kann sich niemand entziehen, und selbst Goethe bekennt den lastenden Alpdruck eines „capitulo aus Dantes grauser Hölle".

Wir dürfen uns daher über jene grässlichen alten Bilderbogen nicht verwundern, in denen das Amphitheater der Danteschen Hölle im vertikalen Durchschnitt seiner mit allen Gräueln vollgepfropften Kreise und Abteilungen (Bolgien) zusammengedrängt wird. Nahm es doch noch den hellen Sinn eines der Antike bereits lebhaft zugewendeten Künstlers, wie Botticelli, so ausschliesslich ein, dass in seinem grossen Illustrationswerk zur divina commedia nicht mehr viel auf die anderen Teile kommt. Gerade die wilden Szenen des Inferno veranlassten wenig Vollbilder, in denen so charakterische und bedeutende Erscheinungen, wie Paolo und Francesca, Brunetto, Vanni Fucci, Ugolino, hätten zum Ausdruck kommen können.[1]) Was Luca Signorelli in Orvieto davon beabsichtigte (so den aufregenden Eingangsblick in die Hölle), musste er in kleinen Raum zwingen.[2]) Selbst so ganz für sich selbst stehende Repräsentationsbilder, wie den wild auf die säumigen Seelen mit dem Ruder einhauenden Charon,[3]) den mit verächtlichster Geste[4]) richtenden Minos muss man sich erst aus Michel Angelos freier Gesamtdarstellung heraussuchen. Er erst hat

[1]) Dagegen zeigt Botticelli im Purg. u. Par. fortwährend Vollbilder (der dramatis personae: Dante u. Virgil, Dante u. Beatrice).

[2]) „Die topographische Konstruktion des Dichters wiederzugeben, fiel ihm nicht ein. Die angewiesene Räumlichkeit sprach dagegen . . Gerade diese grauen Medaillons sind teilweise, so flüchtig sie gemalt sind, eigentümlich Dante kongenial im Gesamtton. Auch über ihnen liegt die schwere Höhlenluft, welche wir im Inferno atmen." Rob. Vischer, Luca Signorelli, Lpz. 1879, p. 195.

[3]) Inf. 3, 111.

[4]) Durch die Umringe seines Schweifes bestimmt er den Strafort. Inf. 5, 10—12.

sie zur Geltung gebracht. Auch für die Miniaturen der Prachtausgaben des allverbreiteten Gedichts existieren sie gar nicht oder doch so gut wie gar nicht.[1])

Einen hervorragenden Platz unter den künstlerischen Darstellungen der jenseitigen Oerter nimmt (mit der Zeit ihrer Entwicklung ansteigend) der limbo ein, der Aufenthaltsort aller Tugendhaften vor der Erscheinung Christi, sogar noch Johannes des Täufers.[2]) Dies ist nur natürlich. Denn nicht bloss die auffallende Rolle, die dieser schwierige Punkt im lokalen Vergeltungssystem in Dantes Vorstellungsweise inne hat, hielt ihn den sich mehrenden „neuen Heiden" in Erinnerung. Der limbo bietet vielmehr schon in seiner kirchlichen Entstehungsform (im zweiten Teil des sogenannten evangelium Nicodemi,[3]) dem „descensus Christi ad inferos" [Tischendorf]) ein ungemeines und grossartiges Bild apokalyptischer Dramatik. Dantes Darstellung des neutralen Saumes zwischen Heil und Verdammnis, den die bloss natürliche Gotteserkenntnis innezuhalten vermag, muss jene gewaltige Szene, da Christus persönlich seine Vorfahren aus der Unterwelt befreit, als schon geschehen und in ihren Folgen voraussetzen. Doch kommt er öfters auf sie zurück in der Form, dass sein Virgil durch die Erinnerung daran sich bei den höllischen Wächtern in Respekt setzt, um seinem schutzbefohlenen irdischen Eindringling den gleichen freien Einlass in das Ewigkeitsgefängnis zu garantieren. Dantes hohes christliches Selbstgefühl bezeichnet diese Berufung auf den Heiland selbst, der siegreich und triumphierend zur Hölle hinabstieg. Wie dieser seine prophetischen Ahnen, so errettet er sein eigenes prophetisches Selbst aus dem Pfuhl der Finsternis. Eine Art Legitimation zur Höllendarstellung bezwecken daher auch die Künstler in ihren Ausmalungen der limbo-Szene, wo Christus derb genug das Höllenthor einfach mit dem Fusse eintritt; dabei kommt der Schliesserteufel gewöhnlich darunter zu liegen (so bei Fra Beato). „Das Volk,

[1]) L. Volkmann a. a. O. S. 44 f.

[2]) So bei Fra Beato in S. Marco.

[3]) Vgl. R. P. Wülker, Das Evangelium Nicodemi in der Abendländischen Litteratur, Paderborn 1872.

das in Finsternis wandelt", die versammelten Honoratioren des alten Bundes (Adam nackt am Feigenblatt, Abraham — zuerst entgegengehend — am weissen Bart, David an der Krone kenntlich) stürzen dem eindringenden „grossen Licht" entgegen, während die Teufel in oft komisch gefasster Wut dem ohnmächtig aus den benachbarten Höllenkreisen zusehen. Dies Ereignis ist es, womit Virgil sie bei Dante zittern und verstummen macht. In seinem limbo selbst befinden sich nun nur noch die tugendhaften Heiden. Einige (der Trojaner Ripheus, der angeblich christliche Dichter Statius und Trajan) sind bis zum Paradies erhöht. Dantes Verhältnis zu dieser Grundfrage des Humanismus an die Kirche scheint also im Fortschreiten der Dichtung freier geworden zu sein. Die Heiden des limbo sind „Leute mit stillen, ernsten Augen, Würde im Antlitz und von wenig Worten." [1]) Ihre fünf Meisterpoeten erlesen Dante zu ihrer Gesellschaft. Das Bild des Stoikers, als Wahrers des vorchristlichen Tugendideals, hat hier ohne Zweifel vorgeschwebt, welches später am Fusse des Reinigungsberges in der Figur des Cato Uticensis als Richters über die Zulässigkeit zum Purgatorium [2]) seine bei Dante dreifach auffallende Krönung findet. Denn dieser Cato ist nicht bloss Heide, sondern auch noch Selbstmörder und Gegner des Caesars, des gottgesandten Gründers der römischen Weltmonarchie. Allein sein Heidentum gerade ging bis hart an die Grenze des christlichen Selbstopfers. Er schied freiwillig aus der Welt, um der gottgefälligen Sache (victrix causa diis placuit!) nicht im Wege zu sein.

Reinigungsberg und Hölle stehen nach der unverbrüchlichen Logik der Danteschen Einbildungskraft in einem plastischen Reziprozitätsverhältnis. Die Erhebung des einen auf der jenseitigen Erdhälfte ist die Folge der trichterförmigen Aushöhlung der anderen im Inneren der uns tragenden Halbkugel, auf deren Höhe Jerusalem gedacht

---

[1]) Inf. 4, 112—114.

[2]) Zu vergleichen Virg. Aen. VIII, 670 Secretosque pios, his dantem jura Catonem. Gerade das *his* (für das neuerdings *hic* vorgeschlagen wurde) ist also für Dantes Anregung durch die Stelle wichtig!

wird.[1]) Diese Verschiebung der Erdschichten hat sich beim Sturze Satans (gleichsam durch den Erddiameter von Jerusalem bis ins Centrum der Erde) gebildet. Wie sie sich gerade so gebildet haben kann (da doch zum Herauspressen des Trichterinhalts nur eine enge Röhre durch die jenseitige Halbkugel besteht, die Virgil zum Emporführen Dantes aus dem Höllengrunde benutzt), also die geologische Bildung des Reinigungsberges wird nicht weiter auseinandergesetzt. Genug, dass die Erhebung motiviert ist und zwar in dieser unbedingten Form. Gerade das entspricht der Traumlogik. Die Künstler müssen es hier bei Andeutungen bewenden lassen. Sie können nur den Einsturz Satans mit dem sich dabei bildenden Loche schildern oder sie müssen ihn noch in den Lüften denken. Der Reinigungsberg, in seiner abgestumpften Kegelgestalt die Schwierigkeit der ersten sittlichen Erhebung und ihren weiteren leichten Fortgang symbolisierend, hat nicht die künstlerische — oder unkünstlerische — Popularität erlangt, wie sein korrespondierendes höllisches Ersatzstück. Doch finden sich immerhin allegorische Gesamtdarstellungen des unten steilen, oben leichten Tugendweges, die wie jenes grosse Mittelstück im Paviment des Domes von Siena die Dantesche Vorstellung voll wiedergeben. Denn sie zeigt den Aufstieg des Jüngers mit dem Führer, sowie auf der Höhe die bekränzte Huldin, welche als Matelda den Danteerklärern soviel Gelegenheit zu Deutungen und Auslegungen bietet. Wir möchten bei dieser moralischen Bergformation nicht versäumen anzumerken, dass sie der Anlehnung an die Wirklichkeit nicht entbehrt, wenn man sich nur der beiden klassischen Orte dieser Art, der Büsserberge Athos und des Montserrat in Spanien erinnert. Bei beiden ist die Erhebung über das Meer von vornherein dem Danteschen Inselberge analog. Beim Montserrat ist aber die charakteristische Form und die Einrichtung der ansteigenden Büsserkreise so dantesch, dass

[1]) Dante lässt (Inf. 26, 100 bis zum Schluss) den Odysseus, als antiken Columbus, bereits eine Reise um die Welt über die ozeanische Hemisphäre (mondo senza gente) machen. Hierbei trifft er auf den Reinigungsberg, der sich in der Ferne in dunkler Höhe erhebt und sein Schiff — ein umgekehrter Magnetberg — durch geheime Gewalt zurückschleudert.

man Wilhelm von Humboldts bekannte Schilderung dieses Berges nicht lesen kann, ohne auf Schritt und Tritt Parallelen aus dem Purgatorio heranzuziehen. Wäre Dante zur Zeit von Humboldts Besteigung schon zu seiner späteren Bedeutung für die deutsche Bildung gelangt gewesen, so hätte Humboldt dies nicht unterlassen selbst zu thun. Seine den Geist des Ortes rein wiedergebende Beschreibung wird durch diese erhabenen Bezüge nur vervollständigt. Uebrigens erwäge man, dass der Montserrat erst in den Jahrhunderten nach Dante zu seiner klassischen Bedeutung für die Büsser aller Nationen gelangt ist, und dass ein ideales Modell, wie das von Dante gegebene, hierbei in mancher Hinsicht mit wirksam gewesen sein kann.

Von um so grösserem Einfluss auf die künstlerische Ausgestaltung der jenseitigen Orte wurde der Gipfel des Danteschen Reinigungsberges, seine Konzeption des irdischen Paradieses. Das holde Frühlingsbild, in welches dies Selbsterlebnis aller Pein und Mühsal des Daseins hinausgeführt wird, hat mit seinem schlichten Reiz all die demantstrotzenden Himmelsstädte bei Seite geschoben, in denen früher der Paradieseszug des Mittelalters einzulaufen pflegte. Die Heimatsflur des Menschengeschlechts, wie sie der Dichter, der Menschheit Jugendbote, träumt! Ihren „seligen Raum“ umkränzt der Pinienhain von Classe,[1]) aufgeblüht in ewigen Maien, in denen kein wilder Wind je die Kunst der Vöglein stört, durchströmt vom lautersten Bach, den nur tiefster Laubschatten dunkelt, der mit kleinen Wellen die duftenden Gräser des Ufers zur Seite biegt. So hat der grosse Träumer, der bald im nahen Ravenna zur Ruhestatt gelangen sollte, der Flur seiner Verbannung gedankt, die seinen Lebensabend erquickte. Das singende Weib, das ihn blütensammelnd durchschreitet, die jetzige Eva dieses Paradieses, die den schuldbeladenen Adam empfängt, sie grüsst ihn wie seine schuldlose Jugend und steht ihm lächelnd zur Seite, wie diese, da die himmlische Unschuld ihm richtend begegnet. Man sehe Fra Benozzos Paradieseslandschaft in der Mediceer-

[1]) Purg. 28, 20.

kapelle, man denke an Botticellis bekanntes Frühlingsbild [1]) und danke der Dichtung, welche dies unverwelkliche Jugendantlitz des Erdenmorgens treffen lehrte!

Bei der Ungreifbarkeit des himmlischen Paradiso für den Maler, der wie Botticelli hier in den reinen Schwingungen ewig leuchtender Kreise vergebens Stand für seine Staffelei zu gewinnen sucht, bei der überirdischen Reinheit dieser letzten irdischen Stätte der grossen Jenseitswanderung hat sie fast ausschliesslich den Hintergrund für die Schilderung der Paradiesesfreuden abgegeben. Diesem moralischen Parnass, dessen Quellen (Lethe und Eunoe) einen „neuen und gewissen Geist" erzeugen, fehlt nicht der Reigentanz gleichsam seiner Musen, der Kardinaltugenden, noch der himmlische Beherrscher: kein Gott, sondern ein himmlisches Weib. Raffael hatte den Aufzug (das grüne und rote Gewand), in dem Beatrice hier auftritt, vor Augen, als er seine „Theologie" malte. Auf einem moralischen Parnass muss wohl statt des Musengottes, die Herrin der Tugenden, die Religion, die Herrschaft üben. Nicht in Gesängen, sondern in Gesichten erschöpft sich hier die Fülle des Geistes. Die Konzeption hat gerade darum das Weibliche, weil ein männliches Ideal, der Tugend Lohn, ihr zu Grunde liegt. Jene malenden Mönche aber, die es sich so selig auspinselten, Fra Beato voran, sind wiederum weibliche, jungfräuliche Gemüter. Der Hain von blühenden Maien, die schwellende Wiese, auf der ein, wenn auch noch so bescheidenes Wässerchen den dunklen reinen Spiegel zeigen muss, die Reigentänze sauberer Chorknaben mit englischen Mägdlein, freudiger Empfang und gegenseitige Begrüssung der neu Eintretenden, liebevoll vom Schützer Geführten; dazu nun noch weiche Polster für die Ruhenden, in allerlei guter, wohlanständiger Kunst sich Unterhaltenden mit ihren Falken, Buch oder Harfenspiel in der Hand: solches Aussehen muss der Gipfel des moralischen

[1]) Sie erscheint Dante selbst so:

Tu mi fai rimembrar, dove e qualera
Proserpina nel tempo, che perdette
La madre lei, ed ella primavera.

Pu. 28, 49 sq.

Parnasses unter den Händen der malenden Mönche naturgemäss gewinnen. Die Fülle der Gesichte, die Kontemplation, die er gewähren soll, bleibt dem eigentlichen „Himmel“ vorbehalten, dessen geöffnete Pforte mit dem sich heraus ergiessenden ewigen Glanze wohl der gute Fra Beato noch ausdrücklich hinten anbringt. Denn auch den Malern bleibt es, wenigstens theoretisch, wichtig, Himmel und irdisches Paradies auseinander zu halten. Aber praktisch haben sie mit dem ersteren nicht viel mehr anzufangen gewusst, als schon Giotto mit seinen aufgereihten Garden von Cherubim und Seraphim hinten, und dem Halbkreis der Chorstühle für die Apostel und Heiligen zu beiden Seiten des Weltrichters. Auf dem Weltgerichtsbilde des traurigen Dantemalers in S. Petronio in Bologna wird diese oberste Versammlung nach Burckhards treffendem Vergleich ein förmliches Konzil. Immerhin lebt in diesem Rundsitze der Seligen Dantes Vorstellung der grossen Himmelsrose, des himmlischen Amphitheaters zum Anschauen des göttlichen Geheimnisses.[1]) Dies Anschauen selbst auszudrücken, ist freilich kein Vorwurf für den Maler, und selbst unter den Händen des Grössten, in den Wolken der Raffaelschen Disputa, behält das heilige Amphitheater etwas von einem Assisengericht und Inquisitorium. Der resolute Geist unseres Cornelius wusste das Bild des Danteschen Paradiso nel ciel in freier Sinngemässheit besser zu treffen. Die Runddecke in der Villa Massimi in Rom, die es zieren sollte, dachte er sich nach Art der Danteschen Rose in Einzelblätter eingeteilt, die ein mittleres Oval umgeben, und deren trennende Blumengewinde Dantes Vergleich lebendig halten. In die Einzelblätter setzte er die charakteristischen Persönlichkeiten, an denen der Flug durch die einzelnen Himmelskreise Dante mit Beatricen vorüberführt. Alle Kreise umgeben so amphitheatralisch das Kernbild, auf dem Dante und sein letzter Führer, der heilige Bernhard, vor einer wahrhaft himmlischen Jungfrau im An-

[1]) Die vollständige Rose sehr deutlich auf einer Krönung Mariae von Andrea da Murano (I. Saal der Accademia in Venedig), bei der auch ein kniender heiliger Bernhard (links unten) nicht fehlt.

schauen der heiligen Dreifaltigkeit niedersinken. Der Maler ging hier weiter als der Dichter, dem vor dieser letzten höchsten Schau des Unbegreiflichen „Wunsch und Willen zurücklenkt“ jene „Liebe, die beweget Sonn' und Sterne“. Der Maler fusst hier auf dem alten geheiligten Rechte seiner Kunst zur Darstellung der Dreifaltigkeit. Aber Dantes Idee im letzten Gesange mit seinem Hymnus an die „figlia del suo figlio“ trifft vielleicht besser die allerheiligste „vergine madre“, die Raffael aus der Unendlichkeit der ewigen Glorie, deren Vorhang er nur lüftet, hervorschweben lässt — auf der irdischen Sphäre, die gleich dem ihres Dichters einst ihr flüchtiger Fuss betrat. Im Blicke ihres göttlichen Kindes liegt jene tiefe Kontemplation, die so wohl nur einmal die Kunst des Malers vorstellig zu machen wusste und die [das letzte, doch nur ahnend gefasste Ziel des Dichters:] ins Innerste der Welt zu blicken scheint.

II.

Dantes Allegorismus.

Dante hat selbst — im convivio, zu dem die ihm zugeschriebene epistola dedicatoria an Can grande in direktem Abhängigkeitsverhältnis steht — wissenschaftlich über die durchgehende Bedeutung des „allegorischen Sinnes“ im Worte gehandelt. Er hat diesen Sinn an zwei Stellen seines grossen Gedichts (Inf. 9, 61 sq., Par. 4, 10 sq.) so nachdrücklich gerade für seine Dichtung in Anspruch genommen, dass die Kommentatoren durch ihn selbst autorisiert erscheinen, welche seiner Deutung seit beinahe sechs Jahrhunderten nachgehen und ihr noch ferner nachgehen werden auf die Gefahr hin, nach wie vor den rechten Weg (der nach ihnen nur einer sein kann) zu verfehlen. Sie haben die objektive Gewähr für sich, dass unter so vielen (worunter die besten Geister) im Laufe der Zeit doch einer jedenfalls dem intelligibelen Pfade des Meisters nachgegangen sein müsse oder zum mindesten ihn nur wenig verfehlt haben könne. Sie würden den Kopf

schütteln, wenn man die (dem gegenüber sehr subjektive) Meinung wagte, dass sie vielleicht alle auf dem rechten Wege seien. Sie würden sehr positiv werden, wenn man endlich die doch notwendig daraus folgende negative Fassung wählte, dass keiner von ihnen allen Recht haben könne.

Es wäre unverantwortlich, ein so weites und schönes Feld für akademische Reden und Programme unfruchtbar zu machen, wenn es nicht seine unverwüstliche Tragkraft auch nach der Wegschwemmung alles brauchbaren Mutterbodens für Hypothesen von vornherein sicher stellte. Ob unter dem messianischen veltro Can grande oder der deutsche Kaiser oder Savanarola oder „Luther" oder nichts als die geistliche Bedürfnislosigkeit der Joachimitischen Mönche gemeint sei; ob Beatrice die Geliebte des Dichters, oder das Ewig-Weibliche oder streng die Theologie bedeute; ob Picarda oder Mathelda die tröstende donna gentil der vita nuova sei oder wer sonst? und ob sie nicht eher geistige Fakultäten des Dichters — die unverlorene Herzensreinheit, die ihn im Himmel begrüsst, die allegorische Bildfreudigkeit selbst, die ihm das irdische Paradies schuf — repräsentieren: diese und alle ähnlichen Fragen, wie denn manche von ihnen hier frischweg neu gewagt sind, werden zu aller Zeit das Nachdenken sinniger und — weniger sinniger Danteleser beschäftigen. Wie? hören wir rufen. Hat Dante nichts von alledem gemeint? Nicht die, je eine dieser Meinungen gemeint? Wozu wob er „den Schleier fremdartiger Dichtung" (il velame degli versi strani), als um seine ganz persönlichen und selbständigen Meinungen darunter zu verbergen? Und wenn er solche nicht gehabt, wenn er nichts mit seinen Allegorien gemeint, was hat er dann überhaupt gemeint?

Nun, das steht wohl nicht in Frage, dass Dante seine ganz persönlichen und selbständigen Meinungen über seine Welt in seiner Zeit gehabt hat. Auch nicht, dass diese in seinem Gedichte zum Ausdruck kommen — meist ganz derb unallegorisch, so dass man sich lieber fragen müsste, warum der Dichter eigentlich zwei Methoden befolgt habe, den Zeitgenossen seine Meinung zu sagen, eine so erstaunlich offene und dann wieder eine selbst für die scharfsinnigsten Erklärer

so erstaunlich versteckte. Die Sache liegt vielmehr so, dass Dante an den beiden Hauptstellen seines Gedichtes, da er dessen allegorische Bedeutung betont, weder von Meinungen noch von ihrem eindeutigen Verständnis redet, sondern von einer Lehre (dottrina) und dem unserer geistigen Fähigkeit (a vostra facultate) angemessenen Ausdruck unsinnlicher Gegenstände. Dass aber jene Lehre eine im höchsten Sinne praktische, also lediglich sittliche, dieser Ausdruck ein wesentlich poetischer (allgemeindeutiger, beziehungsloser) sein soll, das geht gerade aus dem Zusammenhang der beiden Aussprüche unzweideutig hervor. Der eine fällt im Angesicht der höllischen Medusa, der durch Versteinerung (Erstarrung) die Höllenfahrt der Selbsterkenntnis verhindernden Personifikation der fühllosen Natur. Der andere Ausspruch giebt die Antwort auf das grosse Dilemma der rein spekulativen Vernunft über den Ausgleich von Notwendigkeit (violenza altrui) und Freiheit (buon voler Par. 4, 19 sq.); und (ib. 23 sq.) auf die Frage nach der Vorbestimmung unseres geistigen Seins (die apriorische Gegebenheit unseres intelligibeln Charakters) an der Hand von Platos Lehre von der Heimat der Seelen auf verschiedenen Sternen (im Timaeus).

Also das Wesen des Menschen — in die Mitte gestellt zwischen den schreckenden Bann der seelenlosen Natur und das unergründliche Geheimnis seiner geistigen Bestimmung — das alte Rätsel der Sphinx veranlasste den Dichter wiederholt zum Hinweis auf seine allegorische Methode. Die Sphinx spricht in Rätseln. Aber ihre endliche Auflösung ist immer der Mensch: der Mensch als solcher im Umkreis seiner allgemeinsamen Bestimmung: nicht dieser und jener Mensch, und sei es der Rätselkünder selbst, in diesen und jenen besonderen, wenn auch noch so hohen und umfassenden Verhältnissen. Wir meinen das 'tua res agitur' könne nicht eindringlicher zum Ausdruck gelangen, als an den beiden Stellen, da Dante von dem Sinne seines Allegorismus — freilich wiederum allegorisch — redet.

Nicht bloss der Allegorismus, sondern auch das Philosophieren über ihn wurde dem Dichter durch seine Zeit nahe gelegt. Die unmittelbare Quelle für seine Theorie der vier-

fachen Deutung des Wortsinnes will Schlosser in Bonaventuras iter ad Deum sehen. Doch sie ist viel zu allgemein in der m. a. Litteratur,[1]) um sie in diesem Falle historisch auf eine bestimmte Wurzel zurückführen zu können. Es steht für uns nur in Frage, wie er sich des von Christus selbst empfohlenen Mittels der Heilslehre, in Gleichnissen zu reden, dichterisch bemächtigte. Soll man wirklich annehmen, dass er in jedem Falle fein säuberlich bei sich entschieden habe, ob er jetzt im senso litterale, oder parabolisch, oder moralisch, oder anagogisch cioè sovra il senso rede? Sieht Dante die drei Arten des Allegorismus, die er hinter den Wortsinn stellt, als ebensoviel Stufen an, die zur wahren Erkenntnis hinaufführen und ist also die letzte, die des Mystikers „sovra il senso" die ihm adäquate? Ganz ähnlich wie es Spinoza mit seinen vier Arten der Erkenntnis von seinem Schüler fordert, dass er durch die drei mehr oder minder vulgären Arten der Erkenntnis zu der vierten vordringe, die sub specie aeterni dem Deus die allein adäquate sei? Mystiker wissen sich zu finden. Keine Geschichte ist so cohärent, wie die der eigentlichen Mystik. Von Dantes vier Arten des poetischen Verständnisses zu Spinozas philosophischen wird wohl eine zeitliche Brücke führen. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis": das ist die Lehre, die später wiederum ein Poet aus Spinozas Anweisung zur richtigen Weltschau zog. Wir vermuten, dass sie in dem poetischen Schüler der Mystiker des Mittelalters keine wesentlich andere Form angenommen haben wird. Allein diese Form, insofern sie Aufschluss über das poetische Schauen überhaupt geben kann, lohnt es, gerade bei diesem Poeten des Gleichnisses an sich näher zu untersuchen.

Das Gleichnis ist der Zauberstab, welcher das tote Wort belebt, dem Unsinnlichen Stoff, Fülle und selbständige Bewegung verleiht. Der passend und treffend verglichene Gegenstand, sei er ein Klotz oder eine Person, tritt gleichsam

[1]) „Non v' era libro non fatto o racconto, che a quel tempo non si credesse capace di una interpretazione morale o filosofica ed era commune la dottrina dei quattro sensi che possono trovarsi in una scrittura, il letterale, il allegorico, il morale, l' anagogico." Comparetti, Virgilio in medio evo I, p. 157.

aus seiner Passivität für uns heraus. Er wird aktiv. Er beginnt eine Rolle zu spielen. „An den Mond", der da oben am Himmel steht und scheint, haben wir kein Anliegen. Der Dichter redet ihn an:

Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz —

Da stimmen wir wohl in die Empfindung ein:

Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

Sein lindernder Blick wird zum Freundesauge. Auch der schlechte Dichter, der quere Kopf, lässt die unausbleibliche Belebungskraft des Gleichnisses spüren. Unpassende Gleichnisse wirken aufdringlich, falsche störend wie schlechte und unbequeme Gesellschaft.

Indem wir so über Gleichnisse reden, bewegen wir uns in Gleichnissen. Was wäre unser gesamtes Vorstellungsvermögen ohne sie? Wenn sie nur hier ihren Zweck nicht verfehlen, lebendig zu machen, was wir „im Sinne" haben!

Keineswegs haben wir im Sinne, dem Gleichnis — als dem „Metaphorischen" oder der „Weltphantasie" — das Denken so ein- oder gar unterzuordnen, dass unser Geist (die Lockesche unbeschriebene Tafel) zu einer, je nach Befund der „Metaphoriker", mehr oder minder unterhaltsamen Bilderfibel werde. Wir möchten im Gegenteil gern zeigen, wie misslich es mit allem Bilderschmuck bestellt ist, der einem das Lesen ersparen wollte. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis". Das Gleichnis ist doch darum nicht das Feste, das Dauernde, das Ding an sich. Alles was das Gleichnis in diesem Betracht vermag, besteht in der unablässigen Festhaltung und Belebung der reinen stetigen, eben darum leicht ungreifbar verschwindenden Gedankenoperation. Das Gleichnis versinnlicht eine Abstraktion, es dramatisiert (zeigt drastisch) eine Wertung, es gestattet den Einblick in eine Kombination, es vermittelt die Uebersicht über den Gang einer Reflexion. Aber das Gleichnis ist doch deshalb nicht der Gedanke, der es hält und trägt. Kant pflegte es stark zu betonen, dass jeder Gedanke durch das Beispiel an Klarheit und Allgemeingültigkeit ver-

liert. Was man anschauliches (intuitives) Denken nennt, ist ein rasches, lebendiges Aufschiessen des Gedankens am Beispiel selbst (dem Erlebnis, der Beobachtung), statt im System der Beispiele (der Erfahrung). Dieses Denken nennt man sehr hübsch im Deutschen: Nachdenken, wie jenes Beobachten. Es bedeutet aber beileibe nicht ein Denken ohne Bilder im Gegensatz zum intuitiven Denken, etwa als einem Denken in Bildern. Ein Denken in Bildern in diesem Sinne ist nicht einmal unser Träumen. Es ist überhaupt unmöglich. Man kann nicht bloss in Bildern denken, sondern man denkt in Gedanken, im besten Falle an Bildern.

Man bezichte uns nicht der Haarspalterei. Denn die ganze schwierige Exposition des Allegorismus, die wir uns vorgenommen haben, hängt daran, dass man sich über den Begriff des anschaulichen Denkens ganz klar ist. Wir gedenken hier nicht den heute üblichen metaphysisch-psychologischen Missbrauch mit ihm zu treiben, sondern wir brauchen ihn schlechthin zur Erklärung unseres Dichters. Dabei hindert uns aber gerade der verschwommene Begriffskultus, der sich an das Wort „anschauliches Denken" (Goethes z. B.) geheftet hat.

Kein Dichter (auch Goethe nicht) und bestünde er selbst ganz aus Bildern, wie Homer, „denkt in Bildern". Die Bilder erschöpfen sein Denken nicht, sondern erst ihre logische Beziehung und ihre rationale Bedeutung. Die Mystiker des Deliriums und Symbolisten des „Wirklichen" vermögen gerade jetzt „fin de siècle" höchst schaudervoll zu zeigen, wohin man mit dem selbstherrlichen „Denken in Bildern" hingerät. Nur soweit der Dichter unser Denken mit seinen Bildern zu lenken vermag, nur soweit ist er Dichter. Darüber hinaus mag die „neue Kunst" und die „moderne Grösse" u. s. w. beginnen, die Dichtung geht dabei zum Teufel. Was an ihre Stelle tritt, denken wir uns lieber. Wir sind zu höflich es zu sagen.

Man kann die ganze Ilias auf eine sehr einfache Gedankenfolge reduzieren. Grosse menschliche Unternehmungen bedürfen ihres Helden. Wendet er sich, gekränkt durch Unrecht der Freunde, von ihnen ab, so stocken sie und gehen zurück, bis die Kränkung der Feinde ihn berührt und zu verhängnis-

vollem Ausbruch treibt. In diesem einfachen menschlichen Kausalnexus denkt man den ganzen bunten, vielgestaltigen Sang vom Peleiaden Achilleus. Und er ist genau in demselben Gedanken gedichtet worden. Die Gedanken dieser Urpoesie sind höchst einfach. Aber eben darum werden sie mit solcher Energie aufgegriffen und mit solchem Glanz ausgestaltet. Auch die Gedanken, die den Homerischen Einzelbildern, seinen Vergleichungen, zu Grunde liegen, sind durchwegs einfach. In der Ilias ist es fast durchgehend die Streitlust (Mut, Stärke, Schnelligkeit; Wut, Empörung, Rachbegier) und die Niederlage (Schrecken, Verwirrung, Flucht) der Helden und ihrer Heere, die über alles Mass des Gewöhnlichen geschätzt wird. Dazu dienen dann immer neue Vergleichungen des stereotypen Vorgangs (des Heldenkampfes) mit allen nur möglichen Erscheinungen und Vorfällen der Natur und des animalischen oder menschlichen Alltagslebens (Sterne, Wolken, Welle, Seesturm, Gewitter; Bäume, Felsen, Berge; Bienenschwärme, reissende Tiere; Hirten, Jäger, Wanderer u. s. w.). Auf diese Weise wirkt der stereotype Vorgang des Heldenkampfes und seiner Folgen immer neu. Das Bild hat hier nur den Zweck der Belebung durch Variation. Der Gedanke liegt (im tertium comparationis) der Vergleichung selbst.

Wie nun aber, wenn der Vorgang kein äusserer mehr ist, wenn ein lediglich inneres Verhältnis dem Gedanken zu Grunde liegt? Der antike Dichter kam hier kaum in Verlegenheit. Kaum dass er die rein psychische Wirkung im Vorgang einmal selbständig aufs Korn nimmt. Er hält sich an das „feste Herz“ (im Gleichnis vom Mut des Hektor mit der Axt des Zimmermanns Il. 3, 60 ff.), an das „beklemmte Seufzen der Brust“ (da die Unruhe des schlaflosen Agamemnon im Eingang des 10. Gesanges mit Donner, Regen, Schneegestöber und Kriegsunheil verglichen wird). Organische Lokalisierungen (wunderliche, wie der Liebe und — des Wahnsinns in die Leber) kommen ihm hier, wie heute noch dem naiven Menschen, vollgiltig entgegen. Wo er aber den Schritt ins reine, transszendentale Denken zu machen gezwungen ist, da greift er leicht und ungezwungen zu dem reichen, aus-

drucks- und wandlungsfähigen Instrument, das er sich aus seinem Volksgeist geschaffen hat: der Mythologie.

Die Mythologeme, ursprünglich nichts als Phantasieerklärungen für äussere, sinnlich greifbare Wahrnehmungen, boten dem Geiste des Heidentums den Vorteil, in diese Erklärung nach und nach auch alle Fragen der inneren Auffassung hineinzutragen, ihnen die Beziehungen des reinen Denkens unterzulegen. Zeus, der Erreger des Gewitters, wird so schliesslich zur ethischen Macht, bei der man Eide schwört. Aber der Nachteil blieb, dass das Bild sich dann auch da hineindrängte, wo es das reine Denken beeinträchtigte, wie in der ganzen antiken Physik; und dass die Ethik eines Sokrates — im heidnischen Sinne mit Recht! — verdammt werden musste, weil sie nichts Bildliches übrig liess, worauf man sich stützen konnte, und daher in unserem heutigen Sinne wohl als Nihilismus erschien.

Da kam der Gott der Offenbarung. Er wirkte durch Zeichen und Wunder, durch den Geist und die Kraft. Aber er führte sich ein mit dem Verbote: Du sollst dir kein Bildnis machen..! Die katholische Kirche setzte sich damit auseinander durch die Art, in der ihre Theologie die Spekulation über die Person des Gottmenschen und bald über die Personen der Gottheit aufnahm. Die „katholische Dichtung" — um mich so auszudrücken — traf dies Verbot schwer. Die Dichtung hatte in ihren mythologischen Hilfen eben noch ganz etwas anderes aufzugeben, als Bilder des religiösen Kults. Sie verlor damit die Möglichkeit, an ihnen innere Vorgänge als am mythologisch gegebenen Verhältnis sinnfällig und zugleich dem Götterglauben einleuchtend zur Geltung zu bringen. Man denke an die Rolle, die Pallas als Mentor, die Macht des Gedankens, der Voraussicht, der Ueberlegung und Sammlung verkörpernd, in der Odyssee spielt. Das mythologische Bild hat hier nicht bloss theologischen, sondern zugleich rein logischen Wert für den Poeten. Es hat als Bild den Zweck der Belebung durch Exposition. Der Gedanke liegt hier der Vergleichung zu Grunde, das tertium comparationis liegt nicht in der Vergleichung, sondern in ihm, dem Gedanken selbst. Es wird kein äusserer Vorgang mit irgend einem

andern äusseren aus der Natur verglichen. Sondern rein ein inneres Verhältnis (als der Abhängigkeit, des Strebens, des Erfassens) wird an einem übernatürlichen, das sinnlich in Erscheinung tritt, zur Darstellung gebracht.

Die neue Religion bot der Dichtung jetzt fast nur innere Vorgänge. Aber deren altgewohnte, in dieser Gewohnheit bei den Gebildeten wenigstens zur Phrasis gewordene Mythologisierung verbot sie als Abgötterei. Denn ihr galt die poetische Hilfe im mythologischen Bilde wenig neben der darin bezeugten Hilfe rivalisierender Götter. Das mythologische Bild lebt in übernatürlichen Vorgängen, meist den Verwandlungen (wie z. B. diejenigen Pallas-Mentors), von denen uns nicht zufällig gerade ein poetisches Kompendium (Ovids) vorliegt. Die junge Kirche durfte keine Wunder gelten lassen, als die des alleinigen Gottes.

Was konnte nun der christliche Dichter thun, um das poetische Zeichen mit dem mythologischen Wunder nicht einzubüssen? Er wirkte natürlich zunächst mit dem grossen allgemeinen Zeichen, in dem und durch das alle Wunder der neuen Kirche gewirkt waren, mit dem Bilde des Gekreuzigten. Aber er beschränkte sich nicht darauf, wie den Bilderstürmern zum Trotz sich die christliche Kunst nicht darauf beschränkte. Wie der Bildervorrat allmählich wächst, zeigt ihre Geschichte. Die kirchliche Symbolik geht ihr deutend nach. Aber nur die Geschichte der Dichtung vermag ihr den Weg vorzuzeichnen, den sie gehen musste.

Das mächtigste Mittel, über das die Bilder schaffende Phantasie verfügt, hatte ihr die neue Religion nicht geraubt. Wohl! Die äussere, die sinnlich greifbare „Natur“ war „entgöttert“. Sie war Gottes Kleid, im besten Falle sein Spiegel. Dafür hatte aber die innere Natur, das übersinnliche Subjekt, früher ein zerbrechlicher Spielball in den Händen unsterblicher Götter, jetzt seinen Gott erhalten. Im menschlichen Inneren lebte der reine Gedanke der früher daraus Mythen bildenden Phantasie, die Personifikation weiter fort. Sein Herr und Christus, sein Erlöser lebte in jedem „Christen“ (nicht „Christianer“), und wo zwei in seinem Namen versammelt waren, da war er mitten unter ihnen. Es ist ein

höchst wundersamer Vorgang, wie an der Offenbarung der überirdischen Persönlichkeit im Menschen eine neue Welt himmlischer Gestalten lebendig wird; wie der Himmelsberg, der Oulympos, sich nun auf dem zarten Grunde der Innerlichkeit neu erhebt, ein schwankes Reich und doch ganz anders festgegründet, als der auf thessalischer Erde sicher und schwer ruhende heidnische Göttersitz. Denn es stützte sich auf den weltüberwindenden Glauben, für den — nicht menschlicher Meinung — Paulus zu Ephesus mit den wilden Tieren focht: den Glauben an den Auferstandenen, den „Erstling unter denen, die da schlafen". Das Gefühl der Persönlichkeit, jedem gegenwärtig, mag er sich ihm hingeben oder sich dagegen wehren, das ist es, was dies neue Götterreich trägt. Die alten Götter lebten sichtbar in der sichtbaren Welt. Aber sie zerstoben vor dem Unsichtbaren, der das besass, was jenen fehlte, die allen gegenwärtige Persönlichkeit.

So wurde denn nach dem Psalmwort (82, 6), auf das sich der Herr (bei Joh. 10, 34) stützt, das neue Reich der Götter in das unsichtbare Innere gleichsam hineingebaut etwa nach der Vorstellung, die Paulus (an der schon oben berührten Stelle Corinth. 1, 15, 23) vorschwebt: „Der Erstling Christus. Danach die Christo angehören." Der neue Gottesstaat konnte nur monarchisch sein. Er kannte die despotischen, oligarchischen, ja anarchischen Verfassungen der heidnischen Götterwelten nicht. Die Personifikation, der diese ihr Dasein verdankten, war elementar, die transszendentale Personifikation der Persönlichkeiten war sittlich abgestuft. Sie bildet die Leiter des Himmels, die Stufen zum Thron Gottes.

Es darf uns nicht überraschen, dass in diesem Kultus der sittlichen Persönlichkeiten, der Heiligen und Seligen von der persönlichen Umgebung des Heilands angefangen, dass in ihm oder besser gesagt durch ihn zugleich die sittliche Macht als solche, rein als Idee, ihre persönliche Vertretung findet. Es ist eine Forderung eben der Abstufung, gleichsam der Kontrolle des transszendentalen Personenstandes, dass die Mächte, die seine jeweilige Stellung bestimmen, seine Glieder fördern oder hemmen, in ihren ordnenden, führenden oder verführenden Funktionen personifiziert wurden. Engel, als

die hör- und sichtbar werdenden persönlichen Boten der Gottheit, überkam man aus der Bibel jüdischen wie christlichen Anteils.[1]) Ihre radikale Scheidung nach dem guten und bösen Prinzip von Uranfang an, auch ihre gleichsam natürliche Einteilung nach dem Berufe als cherubinische (aktive) und seraphinische (kontemplative) Wirksamkeiten entnahm man den Andeutungen der Schrift, von der bald einreissenden ausgeklügelten ceremoniösen Bestimmung ihrer Rangordnung ganz zu geschweigen.

Von dieser persönlichen Hypostasierung der sittlichen Macht im Gefolge des Glaubens an die transszendentale Fortdauer der sittlichen Persönlichkeit ist aber nur ein Schritt bis zur Personifikation reiner Abstraktionen, bis zur für sich so genannten Allegorie.

Wenn Winckelmann in seinen berühmten Werken über diesen Gegenstand von der „Allegorie der Alten" spricht und die gesamte klassische Homerische Mythologie in diesen Begriff hineinzieht, so steht er, der antike Hermeneut im päpstlichen Rom, eben vollständig im Banne der grossen Ueberführung (aus dem Aeussern ins Innere der Natur), welche die neue Religion mit dem antiken Götterreich vorgenommen hatte. Ueber die thatsächliche, der Allegorie durchaus übergeordnete Bedeutung der Mythologie in dem Sinne, den wir ihr oben zusprachen, kann jetzt nach einem Jahrhundert eindringendster und umfassendster religionsgeschichtlicher Forschung kaum mehr ein Zweifel sein.[2]) Die Allegorie konnte aus ihr abstrahiert werden, wie dies denn auch Winckelmann thut, aber niemals eine mythische Synthese zustande bringen. Wir müssen uns daher hüten, selbst die

[1]) Ueber ihre Unterscheidung von den antiken Genien (Dämonen) und das Aergernis, das der reformierte Genfer Rektor Castellio durch das klassische Latein seiner Bibelübersetzung (zuerst Basel 1551) gab, welche hartnäckig das unlateinische Wort angelus mit genius ersetzte, vgl. Piper, Mythol. d. christ. Kunst § 37, I, 343—373.

[2]) Winckelmann muss selbst zugeben, dass „die älteren Griechen das Wort Allegorie noch nicht kannten", und dass erst Heraclides Ponticus (de Alleg. Hom.) es in unserem Verstande gebraucht. Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst, W. W. v. Fernow II, 440.

poetische Allegorie des antiken Heidentums unbesehen mit der unsrigen zu identifizieren, wie dies Winckelmann sogar bei Homer (Il. IX, v. 498 den Gebeten, Zeus' Töchtern) versucht.[1]) Wir können nur, im Geiste unserer obigen Ausführungen, sagen, dass sie sie möglich machte, dass das poetische Spiel der Alten mit ihrem Mythus die Allegorie vorbereitete.

Gerade hier kam der Zug der alten römischen Staatsreligion an dem Orte, wo sich die neue Kirche aufbaute, dem poetischen Zuge nach Vervollständigung des christlichen Götterreiches, nach möglichstem Ersatz der alten mythologischen Handhaben entgegen. Zwar keine Tempel mehr wurden der Spes, der Concordia geweiht. Aber unbeanstandet, nicht mit Missbilligung den Schulbänken gerade nachgesehen, wie die mythologische Götterfloskel, schlüpften diese persönlichen Symbole eines christlichen Denkens alsbald in die Dichtung hinüber. Zu unseres Dichters Zeit war ihre Verwendung zu einer Ausdehnung gediehen, die alle Grenzen des Geschmacks, der Oekonomie, ja selbst der Schicklichkeit bei Seite setzte.

Es blieb in dieser allegoristischen Epidemie nicht bei persönlichen Symbolen. Recht als wollte man das biblische Gebot umkehren, gab es bald nichts mehr, von dem man sich „kein Bildnis noch irgend ein Gleichnis machte, weder dess das oben im Himmel, noch dess das unten auf Erden oder dess das im Wasser unter der Erde ist." Die bildende Kunst sorgte dafür, dass die Attribute das persönliche Symbol so völlig ersetzen durften, wie Siegel ihre Schriftzeichen. Die Taube des heiligen Geistes hatte die ungeschlachten Tiere der Evangelisten (aus der Vision des Ezechiel) in die himmlischen Regionen nach sich gezogen. In barbarischen Mischbildungen, mit dem tierischen Kopf so unorganisch wie beim Adler, so albern wie beim Ochsen aus dem Menschenleibe herauswachsend, emanzipieren sie sich geradezu (Reliefs aus dem Baptisterium zu Aquileja und in

[1]) Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung u. s. w. W. W. v. Fernow I, 192 f.

vielen Miniaturen). In dem engen starren Kreise dieser traurigen Embleme erschöpft sich der Anschauungskreis der byzantinischen Kunst. Aber wie unbegrenzt ist bald der Ausblick ins tierische Leben, welchen der Physiologus eröffnet: das jungfräuliche Einhorn, der blutopfernde Pelikan, der zweinaturige Tragelaph, alles Bilder der menschgewordenen Gottheit. Konspirierte so die ganze belebte und unbelebte Natur in der Darstellung des grossen Himmelsopfers, spiegelte sich in allem Erschaffenen segnend oder verwerfend das Bild des ewigen Sohnes, so gab es schliesslich kein Halten mehr in einer religiösen Bilderjagd, wie sie — recht als ein Hohn auf den neuen Glauben — die Menschheit noch nicht erlebt hatte. Was ist allein, um daran anzuknüpfen, das Bild der Jagd waidfrohen Geschlechtern für eine Quelle allegorischer Bezüge geworden, die sich schliesslich alle in dem höchsten Bezuge auf die Gottheit sammeln.[1]) Die Hantierungen des täglichen Lebens, bis zu so privaten als es das Baderhandwerk ist, mussten der allgemeinen Beziehungswut Stoff liefern, das Unbeschreibliche zu beschreiben.

Auch hier wird wiederum die Dichtung durch die bildende Kunst erklärt — und entschuldigt. Man ist seit Lessing gewohnt, alle Sünden des Allegorismus die Poesie als unberechtigte Verwenderin der Mittel bildender Kunst entgelten zu lassen. Aber hat Lessing, als er den X. Abschnitt des Laokoon schrieb, das historische Verhältnis, wie wir es an der neueren Kunstübung mindestens nachprüfen können, berücksichtigt? Er hat es nicht berücksichtigt. Sonst hätte er gefunden, dass wenn auch ohne „Not" und durch die ὕλη καὶ τρόποι μιμήσεως nicht entschuldigt, die Poesie doch in allegorischen Konzeptionen der bildenden Kunst vorangeht, sie ihr so zu sagen insinuiert. Nicht „die Not" sondern Prudentius, der Marcianus Capella und seinesgleichen haben dem

[1]) Der Erzengel Gabriel, der mit Hifthorn und Hunden das flüchtige Einhorn, „das alle Himmel nicht fassen können", der Jungfrau geradezu in den Schooss treibt: Miniatur des Bestiarium, Nürnberger Holzschnitt von 1505, Weimarer Gemälde aus derselben Zeit. Vgl. E. P. Evans, Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture, London und New-York 1896, p. 95 sq.

neueren Künstler seine allegorischen Figuren mit ihren Sinnbildern eingegeben. Wo tauchen sie auf, als in Buchminiaturen lediglich zur Illustration des Wortes?[1]) Und anders, anders denn als Illustrationen der Abstrakta sind sie auch beim Dichter nicht aufzufassen. Wohl „weiss auch der Dichter von der Not, die den Künstler treibt", nämlich „verständlich zu machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll". Denn wozu würde er „allegorische Wesen" schaffen, wenn er „bloss personifizierte Abstrakta" in Bewegung zu setzen hätte. Lessing nimmt ja auch alsbald die Schärfe seiner Bestimmung zurück, indem er, durch auffallende antike Widerspiele seiner Behauptungen stutzig gemacht, den Dichtern poetische Attribute („zum Unterschiede jener allegorischen") für ihre allegorischen Figuren belässt. Von dieser Art seien doch auch die clavi trabales, die cunei, die manus ahenea, der severus uncus und das liquidum plumbum der Horazischen Saeva Necessitas (Od. 35, Lib. I), so frostig diese Stelle des Horaz sonst auch sei. Ich vermag einen Unterschied zwischen diesen Attributen und den „allegorischen" der Maler, „dem Zaune in der Hand der Mässigung, der Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnt", nicht aufzufinden. Lessing sagt, jene (die poetischen Attribute) bedeuten die Sache selbst, diese (die allegorischen der Maler) nur etwas Aehnliches. Nein! Sie alle bedeuten nur „etwas Aehnliches", sei es in der Poesie oder der bildenden Kunst. Selbst die „Instrumente" der Götter, auf die Lessing exemplifiziert, sind in diesem Sinne allegorisch. Vulkans (oder etwa Thors) Hammer ist etwas anderes als der Hammer eines Schmiedes; Mars mit der Lanze ist kein Lanzknecht, sondern der Krieg; Apollo mit der Leier kein fahrender Klimperer. Diese Attribute allein bedeuten auch beim Poeten noch nicht die Sache selbst. Diese liegt überhaupt hinter den Erscheinungen, die er ins Wesenlose hineinzaubert. Es ist der reine, umfassende Gedanke, der sie trägt und über die Einzelfigur hinaus in ein lediglich vorgestelltes

[1]) Zuerst in einer Dioscorideshandschrift (*μεγαλοψοχία* etc.). Die Darstellungen der Psychomachie im Fussboden des Domes zu Cremona setzt E. Müntz in die Zeit vom 7—9. Jh.

Reich repräsentativer Gleichniserscheinungen hebt. In dieses folgt der Maler nur dem Dichter. Sie sind der Allegorie gegenüber beide in dem gleichen Falle. Nur dass der Maler ohne den Dichter schwerlich je darauf verfallen wäre zu allegorisieren! Und ist es ein rechter Maler, so wird er nicht bloss mit Attributen allegorisieren; ebensowenig als auch der rechte Dichter — trotz Lessings Scheidung — der „allegorischen Attribute" entbehren kann. Raffaels „Poesie" ist nicht bloss durch ihre Leier kenntlich. Und Dantes Allegorien brauchen recht „allegorische Attribute", ohne deshalb in die „Maskerade" zu verfallen.

Wir bedurften auch dieser Auseinandersetzung mit dem berühmten Kritiker, um unseren historischen Begriff von der Bedeutung des Allegorismus in der Poesie zu begründen. Wir rechtfertigen den Allegorismus weder in seinen schon oben angemerkten Ausschweifungen, noch loben wir ihn in seinen wirklich maskenhaften, rein ceremoniellen Verwendungen. Am wenigsten behagt uns seine heutige „symbolistische" Vermählung mit der platten naturalistischen sozialen Kannegiesserei, in der er die abgenutzte Ausrüstung des Materialismus neu und geheimnisvoll ausputzen soll. Wir wollen ihn nur erklären und glauben nachgewiesen zu haben, dass seine Erklärung ganz im Allgemeinen — auch für die bildende Kunst! — auf rein poetischem Grunde zu suchen ist. Wir haben ferner nachgewiesen, wie er in der antiken Poesie im mythologischen Bilde, in der Götterfigur schlummert; wie er in der transszendentalen Personifikation des Christentums neu erweckt wird und in der christlichen Poesie des inneren Vorgangs als Ergänzung im Ersatz der Mythologie[1]) unverhüllt seine selbstherrlichen Rechte geltend macht.

Wir können nun versuchen auf den grossen Allegoristen zu exemplifizieren, in welchem dieser Trieb der specifisch christlichen Dichtung seine reichste und höchste Entfaltung,

[1]) Die Wirkungslosigkeit der trivial gewordenen Mythologie und ihren Ersatz durch Allegorie berührt auch Burckardt als ein charakteristisches Moment der entscheidenden Kulturwende in seinem Constantin (2. A., S. 148 f.).

für das ästhetische Urteil seinen kanonischen Ausdruck gefunden hat.

Die tiefe Verachtung, in die — man weiss nicht recht warum? — in unserem Jahrhundert der blosse Ausdruck Allegorie (neben dem dafür um so mehr verhätschelten des Symbols) geraten ist, einzig vor Dante macht sie wenn auch oft widerwillig Halt. Der Symbolismus verdankt seine heutige Gunst vor dem ihm doch als poetische Funktion systematisch koordinierten und historisch sogar übergeordneten Allegorismus lediglich einem Umstand: Nach der neueren Scheidung der termini braucht nämlich der „Allegorismus" für den beiden poetischen Methoden gemeinsamen Zweck (der Veranschaulichung eines inneren abstrakten Verhältnisses) ideale, d. h. rein rational fingierte Gestalten und Begebnisse. Der „Symbolismus" operiert — vorgeblich — mit oder besser hinter der Wirklichkeit mit thatsächlich gegebenen Figuren und Geschehnissen. Das ist doch wohl für den Litteratur- und Kunstkenner das Einzige, was sich, nach den endlosen Debatten und Protestationen der neuesten Aesthetik über dieses Thema, zu der schneidend radikalen Abtrennung der Allegorie vom Stamme der Symbolik wirklich aufklärend sagen lässt.[1]) In unserer Zeit der freilich lediglich papiernen Naturseligkeit und „Unbewusstheit" hat dieser ausschlaggebende Gegensatz genügt, um die Allegorie, gleichviel welcher Provenienz, ob nun aus einer mittelalterlichen Schulstube oder aus Shakespeares und Goethes Lebenswerkstatt, von vornherein mit Acht und Bann zu belegen. Fr. Th. Vischer hat sich lediglich durch ihn[2]) in seinen berufenen Hass gegen den zweiten Teil des Faust hineingeredet, der gegenüber den unbedingten Nötigungen gerade dieses Stoffes, wie gerade Vischers eigene Fortsetzungsvorschläge beweisen, auffallend ungerecht ist. Die symbolistische Allegorieverachtung hindert gerade unsere Zeit nicht, aus Shakespeare und Goethe, wo sie weder allegorisch noch in ihrem Sinne symbolistisch sind, die un-

[1]) Vgl. die historisch-kritische Zusammenstellung von Joh. Volkelt, Der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik. Jena 1876.

[2]) Vgl. z. B. Fr. Vischer, Goethes Faust, Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts. Stuttgart 1875, S. 123.

glaublichsten allegorischen Rätselaufgaben herauszulesen. Aber Dante ist ihr, wie alles geistig Strenge, unbehaglich, weil er die offenkundigste Allegorie klassisch gemacht hat.

Man kann sich von allem selbstzweckhaften Allegorisieren abwenden — es ganz aus dem poetischen oder künstlerischen Haushalt auszuscheiden wird schwer fallen — man kann Dante als König der Allegoristen so entschieden verwerfen als man nur mag: stellt man sich einmal dem Allegorismus als Erscheinungsweise des Geistes rein wissenschaftlich gegenüber, so wird man nicht umhin können, in Dantes Dichtung zugleich seinen reinsten Spiegel und seine Krone anzuerkennen. Den Grund hierfür können wir uns nach dem Ertrage unserer Untersuchungen so vorstellig machen: Erwächst der allegorische Vergleich aus der Notwendigkeit, rein innere Vorgänge durch Exposition am äusseren Vorgang lebendig zur Darstellung zu bringen, so wird diejenige Allegorie die lebendigste sein, bei der diese Notwendigkeit eigenes inneres Erlebnis trifft. Erhielt der Allegorismus seine Macht über die Gemüter von der transszendentalen Personifikation des Glaubens, so wird er dort am mächtigsten wirken, wo ihm diese Personifikation thatsächlich gelingt, wo ihm seine Abstraktionen in Person als übernatürliche Erscheinungen wirklich geglaubt werden. Und wodurch erreicht dies Dante? Die Antwort kann nach Erledigung der Fragen des ersten Teiles nicht schwer fallen. Die allegorischen Personifikationen stehen bei ihm sämtlich unter dem Banne jener sicheren Kunst der visionären Fiktion. Wodurch aber ordnen sie sich ihr in ihrem besonderen Falle ein? Die Beantwortung dieser Frage führt uns zugleich der Lösung der vielumstrittenen Grundfrage zu, von der wir in diesem zweiten Teile ausgingen: Was bedeuten die Danteschen Allegorien nicht bloss für sich selbst (als poetische Hilfen), sondern zugleich für ihn, für den Dichter selbst (als historische Symbole, als Masken historischer Personen)?

Nun gilt es sich hier der Einsicht nicht zu verschliessen, auf die uns der Gang unserer Untersuchung unverbrüchlich hindrängt: dass nämlich die Vitalität der allegorischen Beziehungen bei Dante zunächst nichts ist, als ein Ausfluss

seiner poetischen Kunst und ein besonderes Mittel, die Allegorie auf der ihr gemässen Höhe drastischer Wirksamkeit zu erhalten. Die Allegorien haben bei ihm Leben, weil seine Dichtung inneres poetisches Leben hat, nicht weil sie aus dem äusseren (historischen) Dasein, aus dem Leben der Zeit gegriffen sind. Dante durchdringt das abstrakteste, objektivste aller poetischen Ausdrucksmittel mit dem konkretesten, subjektivsten Geiste. Alles, was er hier erfindet oder meist an Erfindungen vorfindet, muss sich in dem entschiedensten, vielfältigsten, leidenschaftlich bewegten Bezug zu ihm, seiner Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, seinem Kämpfen und Streben, seinem Hassen und Lieben setzen. Es sind die fleischgewordenen Inbegriffe seiner Wünsche und Ahnungen, Hoffnungen und Befürchtungen, seiner Sünden und Reuen, seiner Segen und Flüche, diese Allegorien! Sie verschlingen sich mit unsichtbaren Fäden in sein Geschick. Sie erscheinen nicht erfunden. Sie sind erlebt.

Kein Wunder, dass die Kette historischer Deutung sich allsobald um sie schlang und es versuchte, sie an den gegebenen Boden festzuschliessen, auf dem sie so sicher stehen. Doch sie spotten des Versuches. Als rechte Erscheinungen des Geistes halten sie den Tagesschein des historischen Lichtes nicht aus. Sie erblassen, wechseln Farbe und Antlitz, werden zwiespältig und immer zwiespältiger und schliesslich lösen sie sich in Rauch auf. Wohl haben sie gelebt. Aber nur in der inneren Erfahrung eines Dichters, von dessen poetischem Leben sie Stücke sind. An diesem hängen sie und mit diesem sinken sie dahin, wenn man es sich einfallen lässt, ihre Wesenheit aus diesem inneren Bereich in das äussere Dasein zu verpflanzen.

Statt also die endlosen Untersuchungen über die historische Bestimmung der Danteschen Allegorien nutzlos zu vermehren, wollen wir versuchen, ihrer poetischen Entstehung aus dem Dichter selbst im Zusammenhange nachzugehen. Sind denn Rätsel hinter ihnen, so ist es uns weit besser, dass wir wissen, wie sie gefasst sind, als dass wir mit vorwitzigen Auflösungsversuchen ihren Zusammenhang und ihre Absicht zerstören.

Es giebt, getreu der mythologischen Bedeutung des spezifisch christlichen Allegorismus bei seinem lebenvollsten poetischen Ausgestalter keine, auch nicht die leiseste Grenze zwischen eigentlichen Allegorien, als Personifikationen von Abstrakten, und den beiden anderen Klassen transszendentaler Personifikationen, die das christliche Götterreich bevölkern: den Seelen (als wirklichen irdischen Persönlichkeiten) und den Geistern, Engeln und Teufeln (als gedachten überirdischen Personifikationen sittlicher Mächte). Die Allegorie spielt um beide Klassen herum, verbindet beide und ist für sich selbst in nichts von ihnen unterschieden: d. h. sie tritt gleich ihnen als thatsächliche und nicht bloss als vorübergehend zur Erscheinung gelangende Persönlichkeit auf mit ganz bestimmten, dauernden Funktionen. So sind gleich die allegorischen Tiere am Anfang feste Wesenheiten, stetige Insassen des Waldes der Verirrung, der zum Eingang der Hölle führt. Die „Dienerinnen der Königin des ewigen Wehklagens“ treten als wirkliche Furien auf und bewohnen den Turm der Höllenstadt Dis. Die Kardinaltugenden am Schluss des Purgatorio (im Triumphzug der Beatrice) sind „hier Nymphen und am Himmel Sterne“ (noi sem qui ninfe, e nel ciel semo stelle (Pu. 31, 106). Der wieder zur Macht gelangte Drache, das „neue Tier“ (des Sündenfalls), die entartete Kirche als apokalyptische Hure und ihr eifersüchtiger Beschützer, der (antichristliche) Riese, bemächtigen sich thatsächlich des verlassenen und durchbrochenen Triumphwagens jenes Aufzugs und verschwinden nicht mit ihm in Nichts, sondern ziehen ihn tief in den unbekannten[1]) Wald auf dem Paradiesesgipfel,

dass er allein mich schützte
Noch vor der Hure mit dem neuen Tier.[2])

Wer wird deshalb in dem einen Punkte dieser festen Allegorismen mehr historisch-persönliche Bezüge erweisen wollen als am andern? In den Tieren des Eingangs politische Mächte,

[1]) S. oben Schluss des I. Teils.

[2]) Pu. 32, 159 f.: che sol di lei mi fece scudo
Alla puttana ed alla nuova belva.

im veltro Cangrande, im Drachen aber nur das Tier des biblischen Fluches? In den Nymphen nur die bekannten Kardinaltugenden, in der Hure das verlorene geistliche Heil, im Riesen nun gerade den König von Frankreich?[1]) Beatrice hat sich ihre Rolle als höchste persönliche Vertreterin des „ewig Weiblichen" im Leben des Dichters trotz aller deutenden Entstellungen zu wahren gewusst und beginnt sich neuerdings sogar von der allzu bestimmten Beziehung auf die Portinari frei zu machen.[2]) Aber Mathelda soll irgend eine erbauliche Nonne sein oder der Allegorismus in Person; statt der hilfreichen irdischen Trösterin und Fürsprecherin, als die sie dem Dichter selbst erscheint, von ihm gewiss nach einer anderen Erinnerung benamset, als klösterlicher oder legendarischer.

Eine solche allegorische Welt, wie sie sich uns hier aufthut, die in sich selbst ihre inneren Bezüge hat und der jeder andere Schlüssel, als das Innere des Dichters fehlt, muss auch aus sich selbst und aus dem Inneren des Dichters gedeutet werden. Wir verlieren nichts dabei, wenn wir es aufgeben, poetischen Eingebungen verzerrte schiefe Spiegelbilder in der Wirklichkeit zu suchen. Aber eins können wir hier bei dieser Beschränkung gewinnen: eine vertiefte Einsicht, wenn nicht die Erkenntnis der inneren Fäden, durch welche die bedeutenden Gebilde poetischen Tiefsinns sich auswirken und in einander zusammenhängen.

Die Welt in dieser allegorischen Bedeutung wird zur Handhabe und zum Spiegel der moralischen Bestimmung des Menschen. Dem natürlichen Auge ist sie Natur, ein blind in sich und für sich wirkendes Getriebe, in ihren Individuen ohne jeden Zweck und einheitlichen Zusammenhang, verzettelt im unendlich geteilten und sich unablässig in dieser Teilung bekämpfenden und ausschliessenden Ich. Dem geistigen Auge „sagt sie es anders" (ἄλλῃ ἀγορεύει). Da ist sie der zusammenhängende Ausdruck einer unbedingten Einheit, die

[1]) Dem diese Rolle in Hugo Capet nicht zugeschnitten ist, und der den Dichter weit weniger anging als seine Verwandten die Anjou und Valois. Döllinger bezieht das Ganze auf den Kommentar des heiligen Bonaventura zur Apokalypse.

[2]) Vgl. Scartazzini, Dante-Handbuch, S. 186 ff.

das geistige Auge a priori von innen sieht. Ihre Teileinheiten sind als Ganzeinheiten dadurch bedingt. Es sind Bestimmungen eines obersten wesenhaften Ganzen, und, so weit sie als sein unmittelbarer Ausdruck gelten können, Personen gleich, als ob etwas hinter ihnen stünde, dem sie nur zum Schallrohr dienen (*persona* von der antiken Theatermaske). Eine solche Welt will erkannt sein, und alles muss in ihr zusammenwirken, um das sinnliche Auge durch das geistige zu klären, dem Einzelnen seinen Weg zu weisen, der von der natürlichen Tendenz der Welt (als einem Falle[1]) zu seiner geistigen Bestimmung als einer Erhebung (mit Schwierigkeiten und Hindernissen) führen soll.

Auf diese Weise wird nun die ganze Welt Beziehung auf das eine übermächtige Subjekt, das in ihr zur Erkenntnis strebt. Alles in ihr wird ihm zum Zeichen, es sieht sein Inneres, Erhebung und Absinken von seiner Bestimmung in sie hinein und rekognosciert es in den Einwirkungen, die ihm von der Welt zu teil werden. Die Naturlehre des katholischen Zeitalters sah unter dem Banne dieses Subjektivismus in der ganzen — ob belebten oder unbelebten Natur — eine einzige zusammenhängende Konspiration zur Vollendung des grossen Erlösungswerkes des Einen, dem nun alle folgen sollten. Die Welt ward ihr zur Allegorie, die als gute oder schlimme Eigenschaft den Sternen so gut wie den einzelnen Steinen, Pflanzen und Tieren unverbrüchlich anhaftete. So ward durch mehr als ein Jahrtausend der Allegorismus gleichsam materialisiert. Und nie wird, wie unsere aufgeklärten Zeiten seit Steffens, Schubert und Justinus Kerner immer wieder zeigen, nie wird die Menschheit es sich gänzlich abgewöhnen, ihr Heil und Unheil in der Natur sozusagen mit Händen zu greifen.

Auch dieser materialisierte Naturallegorismus ist nur ein grober Niederschlag seiner leitenden Idee, die Qualitäten aller Wesenheiten in Beziehung auf die Heilsbestimmung des Menschen zu setzen. Das reine Christentum machte aus diesem Heil ein rein moralisches, aus den allegorischen Beziehungen

[1]) Vgl. oben T. I, S. 25 ff.

der Qualitäten aller Wesen den Ausdruck sittlicher Mächte in ihrer Konzentrierung und ihrem Gegensatz. Rein unrein, heilig und verflucht, recht unrecht, gut und böse: das Evangelium befreit ihre Erkenntnis von dem Banne der naturalistischen Wertung. Freilich nur, um alsbald erstarrt im spiritualen Dogmatismus einer das physische Heil wohl bedenkenden Hierarchie die orthodoxe Inquisition an ihre Stelle treten zu lassen und naiven Aberglauben durch methodischen Wahnglauben zu ersetzen.

Dante hat diesem fixierten Allegorismus der Naturwesen für seine allegorischen Zwecke nur einige wenige, aber beherrschende Grundzüge entnommen. Er hält diese dafür streng fest, so dass ihnen gegenüber alle sich damit kreuzenden Nebenrichtungen für den grossen Zusammenhang des allegorischen Sinnes wenigstens zurücktreten. Im rhetorischen Bilde in der epithetischen Anspielung, der vorübergehenden Metapher macht Dante von allen Mitteln des christlichen Naturmythus Gebrauch. Für seine Gestalten selbst und ihre allegorische Haltung entscheiden bei ihm nur die vornehmsten, in der Natur der Wesenheiten selber liegenden bedeutenden Beziehungen.

Dante braucht die allegorischen Tiere seines Eingangs völlig verschieden, gänzlich unberührt von der Rolle, die sie in der kanonischen Tiersymbolik des Physiologus spielen. Der Panther (lonza di pel maculato), mit dem er anhebt, ist für jenen materialisierten Allegorismus das mystische Gnadentier, dem alle übrigen Tiere anhangen und welches schon durch seinen Geruch das Tier des Fluches (die Schlange) vertreibt. Für den Dichter des Inferno sind diese Tiere (Panther, Löwe, Wölfin[1]) lediglich Schreckgestalten, Hindernisse aus dem

[1]) In Steigerung des Schreckens und der Gefahr. Sie lassen daher weitere und freiere moralische Auslegung zu als die übliche: Luxuria, Superbia, Avaritia. Zunächst sind es offenbar Steigerungen der Gier überhaupt, und die lupa die Gier in der letzten Potenz (vgl. Purg. 20, 10 sq.). So erscheint die Wölfin als Begleiterin des Lasters an sich auch noch in der bekannten Gruppe des Giov. v. Bologna im Bargello: La virtù che opprime il vizio. Vgl. Shakespeares Edgar (im Lear III. 4. Gl. ed. 864a 96), wolf in greediness ... lion in prey.

Dunkel (der selva oscura) auf die steile Höhe (erta), hinter der die Sonne emporsteigt (v. 38 sq.), zu gelangen. (Anzi impediva tanto il mio cammino . . . . v. 34 bis ch'io perdei la speranza dell' altezza v. 54.) Die Tierheit und zwar die wilde, ungezähmte steht hier also im moralisch-qualitativen Gegensatz gegen die Menschheit,[1]) die dem Verirrten in einem echt humanistischen Ideal, in der Person des antiken Poeten, zur Seite tritt. (Qual che tu sii, od ombra od uom certo v. 66.) Virgil belehrt ihn, dass es vor den Tieren kein Entrinnen giebt, als Umkehr (v. 91 a te convien tenere altro viaggio), Uebertritt in ewigen Raum (v. 114 trarotti di qui per loco eterno), d. h. Kontemplation, Betrachtung der menschlichen Dinge mit dem jenseitigen Blick (vgl. T. I, S. 34). Die Tiere selbst werden, wie die berühmte chiliastische Prophezeihung dieser Stelle besagt, endlich nur wiederum durch ein Tier, ein zahmes, erlegt werden, das im allegorischen Zusammenhang seiner Natur nach nur ein Jagdhund sein kann, und in diesem Sinne ja auch die Dominikaner zu der bekannten geusischen Ausdeutung ihres Namens (domini canes[2])) veranlasst hat. Ich kann also im veltro nur den strengen Zusammenhang der allegorischen Beziehungen konstatieren. Genau soviel wie die Anspielung auf Luther (durch Anagramm aus veltro = Lutero), bedeutet für uns die weite (tra Feltro e Feltro) Deutung auf Cangrande. Nämlich nicht mehr, als aus einem Wortklang zu schliessen erlaubt ist, den sichtlich die Reimnot eingegeben hat. Denn schon der zweite Reim (peltro für argento) ist erzwungen. Genug, dass der Dichter in dem reimenden Ortsnamen für die Herkunft seines Erlegers der Habsucht einen Anklang an Dürftigkeit und Armut erhaschte (feltro = Filz). Nicht als ob er wiederum direkt sagte, er wird „in grobem Tuch" zur Welt kommen! Sondern wie wenn der deutsche Dichter sich ausdrückte: „er wird nicht aus Reichstadt sein", „er wird in Armenheim zur Welt kommen!"

---

[1]) Ueber die Tiere als Wappentiere des Lasters s. u. bei dem Allegorismus der Laster in Person (Giotto, Anonym. Fior. Acc. belle arti).

[2]) Ihre Abbildung, als weissschwarze Hunde, die Wölfe von der Schafherde verscheuchend und tot beissend, in dem grossen Fresko der Capella d. Spagn. in S. Maria Novella, den Triumph der Kirche darstellend.

Das Tierische, als das degradierende und schreckende Gegen- und Zerrbild des Menschlichen, besitzt daher (wie schon in T. I, S. 30 f. anlässlich der Flügel bemerkt wurde) einen bewussten Bezeichnungswert im Kostüm der Danteschen Teufel. Sein Satan hat Zotten am Körper, an denen die Wanderer sich durch den Mittelpunkt der Erde, Satans Standort, zu schwingen vermögen. Das hat bei Dante doch nicht die blosse Bedeutung eines äusserlichen Kinderschrecks, eines gewöhnlichen pfäffischen Uh-Teufels. Sondern es ist symbolische Hilfe zur allegorischen Charakteristik des tiefst gesunkenen, einst höchsten und glänzendsten Geschöpfes. Ebenso erscheint „der Widersacher" (il nostro avversaro) bei seinem nächtlichen Einschleichen in das Purgatorium (C. VIII) naturgetreu wie das glatte, kriechende Gewürm, das „Eva die bittere Speise bot": „wie es leise durch Gras und Blumen streicht, den Kopf zurück legt und sich züngelnd leckt" (leccando come bestia che si liscia).

Allein die allegorische Wertung im Wesensgegensatz zwischen Mensch und Tier tritt bei Dante zurück vor der weit charakteristischeren innerhalb des menschlichen Wesensgebiets selber, der zwischen Weib und Mann. Sie kennzeichnet Dante im ganzen Umkreise der Weltlitteratur. Das „ewig Weibliche" ist aus seiner Dichtung abstrahiert und würde von da aus wirken, auch wenn es nicht in das glänzende Goethesche Wort gefasst wäre. Es ist hier wieder die Frage, was man von Dantes persönlicher Beziehung zu diesem Leitmotiv seiner Dichtung, von seiner Stellung zu den einzelnen Trägerinnen dieses Motivs zu halten habe. Aber ich sehe auch hierin nur einen herausfordernden Beleg für die unpassende ausserpoetische Beurteilung unseres Dichters. Man gelangt so schliesslich — wie sogar Döllinger! — dahin, im Geiste des dann ganz bündig schliessenden Buches von Schefer-Boichhorst diese ganze Tendenz als einen lediglich individuell symptomatischen Ausfluss der übermässigen Erotik gerade dieses Dichters zu erklären. Während sie doch tief begründet ist im Geiste der Dichtung, der Poesie überhaupt, und man die Zeugnisse dafür täglich und stündlich vor Ohren hat in dem ursprünglichen und stetigen Produkt der Dichtung, der Sprache.

Man thut einem Manne, der so scharfe Worte über die Frauen an Frauen richtet, und der in seinem Thun und Denken sich so ganz als Mann gezeigt hat, doch wohl Unrecht, ihn so schlechthin zum Weibernarren zu machen. Heute wo das Weib nachgrade die Litteratur verwüstet, die Dichtung daraus vertrieben und das grosse Thema von „ihr und ihm", wie sie „sich kriegen" und — dann nicht vertragen, an die Stelle gesetzt hat: heute ist es besonders schwer, sich in eine Zeit zu versetzen, wo die Dichtung das Weib sozusagen neu entdeckte, das Weib selbstverständlich nicht als den Geschlechtsgegensatz, sondern als den geistigen Gegensatz zum Manne, als den weiblichen Menschen. Geniessen können wir heute jene abstrakte Liebeslogik, die lediglich um einen Begriff der Liebe herumschwirrt, weniger denn je. Aber verstehen sollten wir sie desto eher. Jene Dichtung wiederholte unter der Herrschaft eines eminent weiblichen Lebensprinzips (der Kirche) nur materiell, was ihr in der Form bereits die Sprachschöpfung vorausgefühlt hatte, als sie ihre Abstrakta im Genus femininum konzipierte. Bei aller Verschiedenheit in der Geschlechtsbenennung des Sinnlichen (Körperteile, Werkzeuge!) selbst in seinen ausgeprägten Gegensätzen (Tier-, Pflanzen- und Mineralreich), darin zeigt sich eine auffallende Uebereinstimmung, für reine Abstraktionen (des Zustands, der Eigenschaft, des reinen Leidens und Thuns) Feminina anzusetzen.[1]) Die klassischen Sprachen gehen auch hier allen Verwandten an Normalität voran. Sie haben z. B. ihre Tugenden und Laster durchgehend in der weiblichen Form benannt, während bei uns etwa der lateinischen avaritia der Geiz, der lateinischen gloria der Ruhm gegenüber steht. Hat das Geheimnis der Zeugung, welches im Weibe beschlossen ist, so bestimmend auf die ursprüngliche Begriffsbildung einzuwirken vermocht, so werden wir wohl nicht fehl gehen, ähnliche fundamentale Beziehungen hinter der Rolle zu vermuten, die wir hier das

[1]) Die hypothetische Ur-Entstehung des abstrakten Feminins aus dem Neutr. Plural ist hierfür ohne Gewicht, da die Femininisierung doch einmal angeregt worden sein muss.

Weib im Begriffsbereich der Menschheit selbst spielen sehen. Nur dass es jetzt auf dieser höheren Stufe die christliche Jungfräulichkeit, aber doch wieder im christo-genetischen Sinne die zeugende Jungfräulichkeit ist, die zu Grunde liegt. Jene Kraft des „Gefässes für den heiligen Geist", welche der Welt ihren Gott schenkte, musste notwendig typisch werden für das christliche Ideal überhaupt, hier im besonderen Sinne für das Ideal des Christen. Als solches führt sich denn auch Beatrice, vertrete sie dabei was sie wolle, mit entschiedenem Bezuge auf die jungfräuliche Jugendgeliebte der „vita nuova" (vgl. Pu. 30, 115) in der poetischen Allegorie ein. Und sehr streng betont sie hierbei den Gegensatz des Männlichen im Sinne der Allegorie, dadurch dass sie dem Gesichte des von ihrem Gnadenbild Abgewichenen den Bart vorhält:

Wenn es
Zu hören schon dich schmerzt, so heb den Bart
Und tieferen Schmerz noch für das Schauen nenn' es.

Pu. 31. 67. Quando
Per udir se' dolente, alza la barba
E prenderai più doglia riguardando.

Hierin ist kein Hinweis auf das Alter des Inkulpaten zu sehen, wie die Interpreten wollen. Bart ist Geschlechts- und nicht Altersabzeichen. Auch empfindet der Betroffene „das Gift des Arguments" in dieser Bezeichnung seines Antlitzes (a. a. O. v. 74 sq.) als Mann. Denn nur schwer und mühsam folgt er dem Geheisse der Jungfrau, „seinen Bart zu heben".[1]) Aber er folgt doch.

[1]) Ich möchte hier gerade wegen des Verdienstes und Rufes des Uebersetzers nicht verabsäumen die geradezu ins Entgegengesetzte verkehrte Fassung dieses bedeutsamen Moments in der neueren Gildemeisterchen Uebertragung anzumerken (2. Aufl. Berl. 1891, s. 359):

Nicht glaub' ich, dass je auf so schnelle Art
Die Zirneich ihre Wurzeln aufwärts streckte,
Wann Südsturm sie ergriff auf seiner Fahrt,
Wie ich das Kinn bei ihrer Mahnung reckte . . .

Die Poesie nutzt die Geschlechtsneigung hier auf die oben beschriebene Weise. Das geliebte Weib (eine poetische Einheit!) in ihrem Lebensgegensatz zum Manne wird zur konzentrierten sittlichen Macht für ihn. Das höchste Liebesgut (im ganzen Umfang geistigen und sittlichen Bestrebens) nimmt darin individuelle Form an, als das seine. Im biblischen Mythus vom Schutzengel ist naiv und im allgemeinen vorgebildet, was hier sublimiert und auf das besondere Verhältnis des Weibes zum Manne beschränkt erscheint.

So kommt es, dass Beatrice zugleich als die höchste Liebesmacht und wiederum als die ganz bestimmte Jugendgeliebte dieses Mannes auftreten kann: dass sie die Reize ihrer Erdengestalt herausstreicht (Pu. 31, 49 f.), die für ihn gemacht waren, und ihm in demselben Atem seine Herabziehung durch weiblichen Reiz (pargoletta a. a. O. v. 59) vorwirft.

Das ewig Weibliche als sittliche Macht zeigt in Beatrice für die Ethik den rigoristischen Charakter. Ganz notwendig tritt ihr in Mathelda der liberale an die Seite. Diese holdselige Gestalt, die Verkörperung des ewigen Lenzes (vgl. T. I, S. 44) weiblicher Güte, Nachsicht und Hilfsbereitschaft, hat dadurch jedenfalls an Glaubhaftigkeit vor Beatrice unverhältnismässig viel voraus. Nicht bloss für unsere Zeit, die sich nur mit Hilfe abstrakter Erwägungen in die Stimmung jener geistigen Erotik hinein versetzen kann, welche der Konzeption der Beatrice zu Grunde liegt! Nein, für jedes Zeitalter wird das „ewig Weibliche" in der Gestalt Matheldas ungleich mehr Sinn, Bedeutung und thatsächlichen Hintergrund haben, als die in der theologischen Aureole auf scholastischen Strickleitern vom Himmel herabgestiegene eifernde und höchst exklusive Personifikation der „himmlischen Liebe". Man müsste denn in diesem Eifern und der Erklusivität Beatricens wiederum gerade weibliche Eigenschaften ent-

Dante Pu. XXXI, 70 sq.:

Con men di resistenza si dibarba
Robusto cerro, o vero a nostral vento
O vero a quel della terra di Jarba,
Ch'io non levai al suo comando il mento.

decken! Und in der That dienen sie dazu, die Gestalt poetisch lebendig zu erhalten, eben weil sie mehr dem Weiblichen als dem Ewigen entstammen. Aber die fröhliche Sängerin des Erdenparadieses, die gefällige Auslöscherin der Sündenschuld, die sanfte Trösterin und milde Fürbitterin im strengen Gericht: das ist das Weib, wie es ewig auf Erden wandelt, wie es im Jugendroman des Dichters selbst als jene „donna gentil" die Sympathien des Lesers voraus hat vor dem unnahbaren Gnadenbilde seines „neuen Lebens"; wie es ihm wohl selbst nahe getreten sein wird in der mit dankbarer Wärme gezeichneten Gestalt der Picarda Donati. Mathelda ist das poetische Modell für jene wirklich weiblichen Heiligen der italienischen Kunst, die so liebreich ihre Schützlinge der Madonna zuführen, sich so holdselig an das bambino anschmiegen, wie die Magdalena Correggios in Parma, die so duldsamer Güte auf die Verehrer ihrer Reinheit hinabsehen, wie Morettos heilige Justina. Raffaels „Theologie" mochte Beatricens Farben[1]) (grün und rot) tragen, seine „Poesie", seine „Philosophie", seine „Justiz" die Weihe, den Ernst, die Strenge ihres Wesens konzentriert zeigen, seine Madonnen, die keine Allegorien sind, bieten uns nichts weniger als jene rigorose Auffassung des ewig-Weiblichen, die Beatrice vertritt. Gerade weil er hier den Typus — der Mutter des Menschensohnes — gar so weiblich fasste, weil seine Madonnen durchwegs zunächst Frauen sind, gerade darum gelang es ihm, jenes Ideal der mütterlichen Weihe aus ihm zu gestalten, das in der Dresdener Madonna über alles Endliche erhoben, im ethischen Sinne die letzte Stufe des Begriffs bezeichnet: die religiöse.

Die grosse italienische Kunst hat die hier dargethane allegorische Wertung des weiblichen Menschenbildes in einer bestimmten Vorstellungsgruppe zu einem integrierenden Bestandteile gemacht. Es ist der Bilderkreis der Kardinaltugenden, der eiserne Bestand ihrer Dekoration in Architektur

[1]) Pu. 30, 31 sq. Sovra candido vel cinta d' oliva
Donna m' apparve, sotto verde manto
Vestita di color di fiamma viva.

und Kunstgewerbe, aber zugleich der Anlass einer Fülle der herrlichsten Konzeptionen in Meisterwerken der Plastik und Malerei. Gerade weil der verrufene Allegorismus ihren Genuss vielen beeinträchtigt und sogar einen Mann wie Jakob Burckhardt zu einem geringschätzigen Seitenblick auf das Heer ihrer Stammesverwandten veranlasst, halten wir es für angezeigt, dem geistigen Stammbaum dieser Bildungen beim Anlass der tanzenden Nymphen im Gefolge Beatricens einmal nachzugehen.

Die litterarische Herkunft der Kardinaltugenden, dieser Ehrendamen der mittelalterlichen Poesie und Rhetorik, kann recht als Probe dienen auf das litterarhistorische Exempel, welches wir in diesem Abschnitte zu lösen suchten. Der Geist der Apostel erweckt hier sinnfällig die im Aristoteles mumifizierten psychologischen Bildungen der antiken Ethik. Und etwas ganz Eigentümliches kann man hier bei ihrer künstlerischen Ausgestaltung konstatieren. Nämlich den dem spezifisch ethischen Geiste der neuen Religion angepassten Ersatz des für das klassische Altertum vielleicht bezeichnendsten und seiner Kunst und Dichtung unentbehrlichsten Mythologems, der Musen.

Die Musen sind als Schutzgottheiten des poetischen Geistes auch im katholischen Zeitalter, auch von Dante angerufen worden. Allein sollten christliche Musen möglich sein, die mehr als Namen wären, Schutzgottheiten des spezifisch christlichen Geistes, die Dichter und Künstler glauben und ihren Helden zur Seite stellen durften, so konnte es nur auf diese Weise geschehen, dass der dem Mythologem entsprechende Allegorismus von intellektuellem auf moralisches Gebiet übertragen wurde. Aus den im eigentlichen Verstande theoretischen Gottheiten der Kunst und Wissenschaft mussten praktische (der Sittlichkeit und Religion) werden. Zwar mangelt die Tendenz, auch ihren theoretischen Begriff in der Allegorie festzuhalten, keineswegs.[1]) Aber wie schulmässig

[1]) Hier liegt die Analogie der 7 (ursprünglich 9) freien Künste (Töchter der Theologie, wie jene der Mnemosyne) zu Tage. Allerneuestens hat dies Verhältnis illustriert und mit neuen kunsthistorischen Belegen bereichert Jul. von Schlosser im Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerhöchst.

dürr, wie schreiberhaft geschnörkelt, wie rein etiquettemässig muten uns diese Gottheiten des trivium und quadrivium an, diese Elementarschulmeisterinnen mit Rute und Fibel in der Hand, diese schemenhaften Sprösslinge des Ehebundes in der Schulstube, den Marcianus Capella gestiftet hatte. Gleichwohl treten sie gemeinsam auf, die Schulwissenschaften mit den Kardinaltugenden vergesellschaftet, wie in den Fresken der spanischen Kapelle von S. Maria Novella unter dem Bilde des divus Thomas Aquinas: gleichsam des Apollo dieser christlichen Musenschaar, der auf einem Deckengemälde derselben Kirche auch äusserlich der Ihrige wird, indem er zweier Attribute (fides und prudentia: Kelch und Buch) auf sich vereinigt.[1]) Doch haben die „Musen der Scholastik" auch hier in der künstlerischen Allegorie den Wettkampf mit ihren praktischen Schwestern in Christo, den Tugenden, nicht ausgehalten. Nur diese vermochten Meisterwerke zu inspirieren, die ihren göttlichen Vorbildern aus dem Altertum, den berühmtesten Musenstatuen, nicht nur würdig sind, sondern nach Seiten der Tiefe und Innigkeit der Auffassung, zumal des Gesichtsausdrucks, sie überragen. Wenn sie sich, wie in dem Meisterwerke des Quercia, das uns leider jetzt nur noch in der getreuen Nachbildung späterer Künstlerhand ganz vor Augen steht, wenn sie sich, wie an der fonte gaia zu Siena[2]) in der herkömmlichen, auch Danteschen Siebenzahl zum ganzen

Kaiserh. XVII (1896), p. 32 ff.; vgl. dess. Beiträge zur Kunstgesch. (1891) p. 137. 138. Dass auch Raffaels Schule von Athen nur die Ordnung der freien Künste in ihren Vertretern durchführe, ist eine in letzter Zeit öfters gemachte Bemerkung. S. Springer, Raffael und Michel Angelo S. 95; A. Richter in Pfaff u. Frommels Vortr. VI, 10; Liliencron, Beil. d. Allg. Z. 1883, Nr. 309; J. v. Schlosser a. a. O. p. 88.

[1]) Darstellung von Heiligen als charakteristischer Repräsentanten besonderer Kardinaltugenden ergab sich in diesem Sinne leicht. So erscheint vor einer Madonna della Cintola aus dem XV. s. in S. Apollonia in Florenz der heilige Antonius von Padua als Caritas mit der Flamme in der Hand. Er findet in Thomas, der die Hände erhebt um die cintola zu empfangen, sein Pendant in einem persönlichen Typus der Spes und in der Madonna die oberste Vertreterin der Fides. Vgl. unten.

[2]) Die beliebte Verwendung gerade dieser besonderen Allegorie zur künstlerischen Ausgestaltung von Brunnen belegt recht eigentlich unsere obige Entstehungsgeschichte des „Ewig-Weiblichen" aus dem Zeugungs-

Chore vereinigen, so mangelt nichts, um den Vergleich mit dem Reigen der antiken Schwestern vollständig zu machen. Dieser Chor der Tugenden ist ebensowenig zufällig, hat in Zahl und Zusammensetzung ebensowohl kanonische Bedeutung wie der antike Musenchor. Aus einer Unzahl konkurrierender Anwärterinnen hat sich wie im Altertum die heidnische Heilszahl neun, so hier die heilige Siebenzahl der Bibel ausgeschieden. Ohne auf die spezifischen Unterschiede dieser mystischen Zahlenkulte, von denen der heidnische die Dreiheit zu Grunde legt, der jüdische sie (durch Abschlusszahlen 4, 7, 10) vermeidet, hierbei näher eingehen zu wollen, interessiert es uns doch, die strenge Scheidung innerhalb dieser Siebenzahl der Kardinaltugenden zu beachten. Es trennen sich nämlich in diesem Septett die drei weltbekannten spezifisch christlichen (überweltlichen) Kardinaltugenden Spes Fides Caritas von den vier Erdentugenden, über die schon die tugendhaften Heiden verfügten.[1]) So streng bestimmt, wie durch Apostelspruch die Auswahl unter den geistlichen Tugenden (welchen es in den Mönchstugenden, Humilitas, Obocdientia, Paupertas vornehmlich, an Rivalinnen gleichfalls

---

grunde und der spendenden Fülle des reinen Gefässes, wie es die wasserspritzenden Brüste (z. B. am Tugendbrunnen in Nürnberg) naiv zum sinnfälligen Ausdruck bringen.

[1]) Als Sternbilder erscheint der Doppelchor Purg. 1, 22—27 (Viergestirn im Süden am dämmernden Morgen) und Purg. 8, 88—93 (Dreigestirn nach Sonnenuntergang an der Stelle, wo am Morgen das Viergestirn stand). Die drei himmlischen Tugenden strahlen in die Nacht (des Todes) hinein, die vier weltlichen erleuchten den Erdentag (des Wirkens). Vgl. Cinos von Pistoja Trauerkanzone auf den Tod Kaiser Heinrichs, wo er nur den Hingang der vier letzten ausführt. Den Gegensatz in der Wirkung der Tugenden auf Jugend und Alter des Menschen oder der Menschheit (la prima gente = l' età di Saturno, della Lana) zu beziehen, liegt zunächst sicher nicht in der Idee. Wenn Dante die vier Südgestirne (das südliche Kreuz?) nur den ersten Menschen sichtbar gewesen sein lässt, so kann er dabei auch nur an ihren Wohnsitz auf der Erde, das irdische Paradies, gedacht haben: einer der vielen Belege, wo bei ihm das thatsächliche Bild und der allegorische Sinn durcheinander gehen. Auch streng astronomische Beziehungen über die historische Veränderung in der Sichtbarkeit der Sternbilder (vgl. Humboldt, Kosmos II) hat man ihm hierbei untergeschoben.

nicht fehlte) war nun bei den heidnischen die Zusammensetzung der Vierzahl nicht. Dennoch scheinen gerade für diesen chorischen Zweck früh jene bekanntesten Aristotelischen Generaltugenden (Justitia, Prudentia, Fortitudo, Temperantia) vor den vielen Tugendspezialitäten des eifrigen, aber unglücklichen Kategorisierers den Vorrang erlangt zu haben.

Der Aufzug des christlichen Musenchors im Triumphe der Beatrice (Pu. 29, 121—132), die drei zur Rechten, die vier zur Linken des Wagens, lässt — ein Muster der poetischen Schilderung im Lessingschen Sinne — nur diejenigen ihrer Attribute hervortreten, die im Ganzen der Aktion wirksam zur Geltung kommen. Die drei himmlischen Tugenden, in ihren Farben dem Feuer, dem Smaragd, dem Schnee verglichen, schlingen sich im Rundtanz umeinander, so dass im Vorrücken jeweilig immer eine andere die Vorderste ist und die anderen nach sich zu ziehen scheint.[1]) Dagegen ist bei den vier weltlichen, durchgängig in den prächtigen Purpur gekleideten, die Ordnung des Aufzugs fest. Sie „folgen" der Weise (dietro al modo) der einen von ihnen, die drei Augen im Kopfe hatte, d. i. im Sinne der Aristotelischen Ethik der Erkenntis (Prudentia). Hier ist also dasjenige unter den vielfachen Attributen der weltlichen Kardinaltugenden an der Führerin hervorgehoben, das, ohne wie andere die Tanzbewegung zu hemmen,[2]) an sich am meisten auffallen muss und in der poetischen Schilderung lange nicht den bizarren

---

[1]) Hierbei erscheinen die Flügel, die unter den himmlischen Tugenden der Spes sonst unnachlässig anhaften, völlig unberücksichtigt, ein weiterer Beleg für Dantes Zurückhaltung gegenüber diesem Zierrat des himmlischen Kostüms (vgl. T. I, S. 30 f.). Uebrigens erscheint auch später noch und gerade in Darstellungen des klassischen Zeitalters Spes ungeflügelt. So im Chiostro Scalzo in Florenz, wo ihr beschwingtes Wesen dafür durch erregtes Vorschreiten ausgezeichnet wird.

[2]) Doch lassen sich die Künstler dadurch im Anbringen der Attribute nicht stören. Auf einem Pokal im Florentiner Bargello (III Piano Nr. 75 blauer Glassfluss, Propr. d. soc. Columb.) ist in der Weise des Botticelli ein Trionfo della Giustizia nach dem Danteschen Vorbilde dargestellt mit den tanzenden Tugenden zu den Seiten des Wagens. Hier giesst Temperantia im Tanzen, Fortitudo trägt ihre Säule, Caritas ihre Kinder, Spes unterlässt nicht die Hand mit dem Zeigefinger nach oben zu richten.

Eindruck macht, wie in der bildnerischen. Die drei Augen beziehen sich nämlich auf das Doppelgesicht der Klugheit, das vor- und zurückschaut, auf dem einen die mutige Jugend, im andern das erfahrene Alter verkörpernd. So hat ihren altjungen Doppelkopf ganz naiv im scharfen Profil Giotto gemalt im Kreise der Franziskanertugenden in der Unterkirche zu Assisi und in der Gegenüberstellung der Tugend und Laster in der Arena zu Padua. Ja zum bärtigen Mannskopf wird das rückschauende Gesicht[1]) und damit zum Zeichen des Misstrauens gegen die Qualifikation des Ewig-Weiblichen zu dieser besonderen Tugend. Es war ein Auskunftsmittel des künstlerischen Geschmacks, dies zweite Gesicht in einen vorgehaltenen Spiegel ideal vorzustellen. Daraus erwuchs ihr nur ein neues festes Attribut in dem vorgehaltenen Spiegel, das wie die tierische Repräsentantin der Klugheit aus der Bibel, die Schlange, oder ihre pädagogischen Instrumente, Buch oder Zirkel, nur noch zum Doppelgesicht hinzutritt. Den Spiegel (der Erkenntnis) hat aber Dante im Zusammenhange seines Allegorismus für einen ganz andern Zweck attributiv ausgenutzt.[2]) Es braucht ihn Lea, die sich ihres eigenen Ichs werkthätig erfreuende weltliche Gesinnung zum Schmücken im Gegensatz zu der bloss schauenden Mutter des Davidsstammes (Benjamin), Rahel, dem alttestamentarischen

[1]) So auf einem Kupfer (Giuoco del Mantegna) im Durchgang von den Uffizien zum Pitti-Palast (Nr. 62). Ferner unter den Tugenden Lucas della Robbia über Rossellinos Grabmal des Kardinals Jakob von Portugal in S. Miniato bei Florenz.

[2]) Pu. 27, 100—108. Liest man (mit dem ottimo commento) v. 105 dal suo *a*miraglio nicht miraglio bei Rachel, so schien der specchio nur der Lea eigentümlich. Allein dann müsste man in v. 106 folgerichtig (mit Buti) für *de'* suoi begli occhi *co* s. b. o. conjicieren. Denn ist Rachel „ihre schönen Augen zu schauen begierig" (statt mit ihren sch. A.), so braucht sie auch den Spiegel. Dann läge der Unterschied nur im Gebrauch des Spiegels, der einen, Lia, zum Schmücken (v. 107), der andern, Rachel, zum Schauen (v. 108) des eigenen Selbst (des Schauens der eigenen schönen Augen?). Wie dem auch sei; es ist ein Gegensatz beabsichtigt und Michel Angelo hat seinen sinnfälligen Ausdruck gewählt, den Spiegel allein der Lea zuzuteilen. Die Prudentia in der Span. Kapelle in S. Maria Nov. unter dem heil. Thomas sieht in ihrem Spiegel Christus auf dem Felsen Petri.

Vorbild der Schülerin des himmlischen Lehrers, Maria, Schwester der geschäftigen Martha. Der Rahel reiht sich auch Dantes Lehrerin Beatrice in des Wortes Bedeutung an, da ihr Sitz im Himmel dicht an Rahels Seite ist (vgl. Par. 32, 8 und schon Inf. 2, 102). Unser Dantephilolog unter den Künstlern, Michel Angelo, hat das Dantesche Paar zu den Darstellungen der vita activa und contemplativa an beiden Seiten seines berühmten Moses in S. Pietro in Vincoli benutzt. Hier ist für die bildnerische Darstellung unseres christlichen Musenchores etwas ganz Besonderes daraus geworden: nämlich eine Nebeneinanderstellung des hoffenden Glaubens, als der himmlischen, und der Klugheit, als der irdischen Erkenntnis. Rahel zeigt hier die gewöhnliche Haltung der Spes,[1]) die bittend nach oben zusammengelegten Hände mit dem rein ergebenen Gesichtsausdruck der Fides.[2]) Sie erhebt sich eben vom Knien auf einem Schemel und wendet sich, wie von oben her in einer ganz bestimmten Richtung angerufen, nach dieser Seite, nach rechts.[3]) In dieser Auffassung erscheint „das Motiv" nicht so „ganz sinnlos", wie es Burckhardt vorkam. Auch sein Vorwurf der „unschönen Verhältnisse der unteren Teile" bei Lea, d. h. ihrer massiven, säulenartigen Beine, welche die „unnützen und bizarren Motive der Draperie" eben recht hervorzuheben dienen, wird vielleicht durch den Hinweis auf den allegorischen Zweck entkräftet. Die Figur der vita activa soll auf solchen Füssen stehen, ebenso wie das „Unpersönliche, Grandios-Neutrale" im Gesichtsausdruck der Erdenklugheit „auch eine gewisse Kälte" verträgt.

Man kann aus diesen Uebergängen zwischen den einzelnen

[1]) Sansovinos herrliche Spes am Grabmal des Dogen Venier in Venedig (S. Salvadore) diene als Repräsentantin dieser an Musterbildern besonders reichen Tugend.

[2]) Ganz auf diesen Ausdruck der völligen Ergebenheit in Antlitz und Geberde (nach unten auseinander gebreitete Arme mit offenen Händen) beschränkt erscheint Fides in Peruginos Rundbilde in den Stanzen: Christus zwischen Fides und Justitia (als Weltrichter).

[3]) Burckhardt (Cicerone[6] p. 460 a) nennt die Seiten vom Beschauer aus: „Sie hat so eben auf dem Schemel nach rechts gebetet und wendet sich plötzlich, noch immer betend, nach links." Aber im allegorischen Sinne kommt es hier auf die Rechtswendung der Person selber an.

Positionen im Zusammenhange des Allegorismus bei unserem Dichter entnehmen, wie fliessend auch ihre Erscheinungen im allgemeinen in der bildenden Kunst geblieben sind. Auch das ist Weise der Musen, dass sie untereinander eines sind (ὁμοῦ οὖσαι etymologisierte die Renaissance[1]). Zwar die Vertreterinnen der himmlischen Sektion wahren unter einander ja wohl ihre Selbständigkeit. Aber mit den Vertreterinnen der weltlichen Klasse unterhalten sie Beziehungen und diese selbst sind im gegenseitigen Austausch und fremder Entlehnung ihrer Eigentümlichkeiten gar nicht spröde. Wir beobachteten schon wie Fides mit Prudentia in Gemeinschaft tritt.[2]) Eine ernste Temperantia vermag ihr Giessgefäss als Kelch des Glaubens erscheinen zu lassen. Aber auch Spes leiht der Justitia ihre Flügel[3]) und, als die weiblichste der Tugenden in weiblicher Gestalt (la Speranza è femmina!), ihre Geberde[4]) nicht bloss in der Figur der Rahel ihren himmlischen Schwestern. Caritas verschenkt ihr Herz an die dem weltlichen Chor angereihte enthüllte Fides,[5]) die Veritas, die es dann offen auf der Brust trägt. Das Herz flammt nicht immer. Dagegen findet sich die Flamme ohne Herz bei der Caritas, etwa in einem Gefässe neben ihr, wenn sie die Arme voll Kindern hat. Nur ihre Kinder behält sie ganz für sich, es sei denn, dass sie sich (durch ein Füllhorn) in die sehr heidnische Abundantia verwandelt,[6]) in der dann die alte Beziehung zur heidnischen Liebesgöttin mit den

---

[1]) Vgl. des Verf. Poet. d. Ren. p. 66.

[2]) Im heil. Thomas v. Aquino! Doch auch der Gegensatz zwischen Glauben und Wissen gelangt zum Ausdruck, wie in Giottos Fides (Padua, Arena), die nur ein Blatt (mit Credo) hält, aber auf die Bücher tritt.

[3]) So in einem leicht auffallenden Beispiel, der Justitia an der Loggia dei Lanzi in Florenz.

[4]) So in der innigen Darstellung der Fede (die zu ihrem Kelche mit der Hostie empor betet) im Bargello von Matteo Civitali.

[5]) Fides verschleiert schon an der Kanzel des Nic. Pisano im Baptist. zu Pisa. Mit der Pudicitia Vorbild der beliebten virtuosen Schleierfiguren; so z. B. Spinazzis Fede in S. M, Maddalena de' Pazzi in Florenz.

[6]) Durch den Bezug auf das Wohlthun. Giotto (in der Arena zu Padua) lässt sie auf Säcken stehen, eine Fruchtschale halten und von Christus aus den Wolken einen Beutel empfangen.

Eroten offen zu Tage tritt. Ihr Speer (der wie die Flamme gleichfalls im antiken Sinne ihre elementare Gewalt anzeigt) setzt die Caritas auch in Beziehung zu den gerüsteten Tugenden Justitia und Fortitudo. Ja, auf jenem wunderlichen allegorischen Pentaptychon des Giov. Bellini in der Accademia zu Venedig sitzt sie als Fortuna mit einer Kugel, von ihren Kindern umringt, in einem Kahn auf schwanken Wellen; vielleicht — als mobile donna! — ein Bild des Endlich-Weiblichen in seiner Beweglichkeit und Gebrechlichkeit.

Im weltlichen Chor sollte der Austausch der Funktionen um so leichter werden, je mehr sie in den Attributen aufgehen und für diese Gütergemeinschaft gilt. Allein die sprechende Verwendung dieser Attribute wahrt wenigstens bei den kanonischen Tugenden gerade ihre weltlich unterschiedene Bedeutung. Wenn Temperantia einmal aufhört Mass zu halten in ihrem Giessen aus einem Gefäss ins andere, so verschüttet sie ihren Charakter nicht gleich. Sie greift zwar mitunter auch zum Schwerte, wie ihre Schwestern Fortitudo und Justitia. Allein sie steckt es massvoll selbstüberwindend in die Scheide.[1]) Ein anderes Mal (gerade an der fonte gaia in Siena) greift sie zum Zirkel der Erkenntnis; doch in der deutlichen Attitüde, um zu messen, zu welchem Zweck sonst auch Massbänder dienen.[2]) So trifft sie freilich zusammen mit ihrer scholastischen Base Geometria, von der sie dann bei Vereinigung der Tugenden mit den Wissenschaften (wie in der spanischen Kapelle) kaum auseinander zu halten ist. Fortitudo braucht nur ihre Säule zu verlassen und sich auf ihre rein kriegerischen Attribute (Helm, Panzer und Medusenschild) zu beschränken, um mit der Aegistragenden Pallas und somit mit der Prudentia in Konkurrenz zu treten. Das Schwert teilt sie mit der Justitia, die es mit einem Buche vervollständigt wiederum der Fama leiht. Nicht der Globus, ja selbst die Wage nicht, bleiben ihr eigentümlich.

---

[1]) Auf Andrea Pisanos Thür am Baptisterium in Florenz (gegen den Bigallo).

[2]) Vereinigung des Schwertes in der Scheide mit den Massbändern (die es umwickeln) bei Giotto in der Arena zu Padua.

In diese Attribute der Justitia teilen sich die lehrende Grammatica und die erwägende Dialectica.

Dieser kurze Blick über die unabsehbare Fülle der Gestaltungen unseres christlichen Musenchores in der bildenden Kunst belehrt uns aber zugleich über die mannigfachen Ausweichungen von dem diesen gesamten Allegorismus beherrschenden Typus des Ewig-Weiblichen. Mitunter beeinträchtigt ihn doch der Mann, wie grade in dem antikmännlichen Geiste Niccolo Pisanos, der nicht anstand auf seiner Kanzel im Baptisterium zu Pisa die männliche Tugend der Tapferkeit denn auch in der männlichen Figur eines Heldenjünglings mit einem Löwen (Simson?) zu verkörpern.[1]) Und bemerkenswert genug, für die Idee der Justitia, dieser kaum weiblichen Tugend, bietet sich statt der antiken Themis dem christlichen Künstler sehr passend der männliche gerüstete „Engel des Gerichts" mit Schwert und Wage dar. Zu Incarnirungen der einzelnen Tugenden in Persönlichkeiten werden sich von selbst die entschiedener ausgeprägten Charaktere der Männer aus der heiligen und profanen Geschichte besser eignen, als die der Frauen. Schon durch ihre Ueberzahl und Mannigfaltigkeit. So vertreten ja bei Dante in jenem himmlischen Examen, dem er sich vor den höchsten Regionen des Paradiso unterwerfen muss, die apostolischen Examinatoren Petrus, Jacobus, Johannes je die drei himmlischen Kardinaltugenden, Glaube, Hoffnung, Liebe gleichsam als ihre Fakultäten.[2]) Die Justitia ehrt er sogar in einem heidnischen Selbstmörder, dem Cato von Utica, indem er ihn zum Pförtner des Purgatorio macht; unzweifelhaft deshalb, weil er Gerechtigkeit in der Sache der Gottgewollten Weltmonarchie sogar gegen sich selbst übte (Victrix causa — Caesaris! — Diis placuit). Für die Fortitudo liessen sich (mit Cornelius) die Personen des Josua und Judas Maccabaeus aufführen, für die Temperantia Cacciaguida, für die

[1]) In gleichem Geiste erfasst ist auch Michel Angelo's allegorische Gruppe (soweit sie dann überhaupt noch allegorisch erscheint) der Sieg (d. i. der Sieger) im Bargello zu Florenz.

[2]) Ueber Darstellungen der Künste und Tugenden durch ihre Vertreter, wobei die der drei himmlischen Tugenden die oben angegebenen aus Dantes Paradiso sind, vgl. jetzt die Angaben bei Jul. v. Schlosser a. a. O. S. 34 f.

Prudentia „das göttlichste der Lichter des kleineren Kreises", der weise König des alten Testaments, der — „mit bescheidener Stimme" — statt unnützer Wissenschaft den Herrn um „ein verständiges Herz" gebeten hat, das Volk zu richten.[1]) Doch ist die weltliche Erkenntnis mit der Tugend des Masses, der antiken Centraltugend „seiner Ethik" (des Aristoteles) von Dante mit ausschliesslicher Hingebung personifiziert in dem männlichen Pendant zur Beatrice, seinem allegorischen Führer auf den höchsten Erdengipfel: dem heidnischen Dichter Virgil.

Sonst — ausserhalb des Bannkreises der Persönlichkeit — fällt im bildnerischen Darstellungskreise dieses Allegorismus dem männlichen Pendant zum ewig-Weiblichen leicht die oben gekennzeichnete Rolle des qualitativen sittlichen Gegensatzes, die partie honteuse zu. Es liegt dem zweifellos ein höheres Stilgefühl zu Grunde, als der später allgemein werdenden Manier diesen Gegensatz durch Alter und Hässlichkeit der weiblichen Allegorie auszudrücken. Die Verwendung des femininum zum Ausdruck der Abstraktion zeigt sich ursprünglich keineswegs auf das Heilsame und Sittlich-Gute eingeschränkt. Allein in der christlichen Konzeption des „ewig Weiblichen" liegt offenkundig die Tendenz, ihm diese positive Seite der Bezeichnung geistiger Qualitäten möglichst zu wahren. Dem weiblichen Engel, der nur in seiner furchtbaren Erscheinung als Engel des Gerichts Jünglingsgestalt gewinnt, tritt der männliche Teufel gegenüber. In der allegorischen Psychomachie, dem Kampf der Tugenden und Laster, siegen jene auch insofern, als sie in unverhältnismässiger Mehrheit, in kanonischen Typen, den Gegenstand bildnerischer Darstellung abgeben. Die Laster, obwohl gleichfalls in ein kanonisches System (der sieben Todsünden) zusammengeschlossen, haben es in der christlichen Kunst nicht zu einem typischen Furienreigen bringen können, der dem antiken, so wie der Chor der Tugenden dem Musenchor, gegenübertreten könnte. Bei Dante liefern die Todsünden in strengem systematischem Parallelismus das kriminalistische Schema für die

[1]) I. Kön. 3, 9. cf. Par. 14, 34 sq. Par. 13. 92 sq. Sein erklärter Nachfolger in diesem Punkte ist der heil. Thomas von Aquin, der auf dem Altarbild der Cap. Strozzi in S. Maria Novella (v. Andrea Orcagna), durch Maria vorgestellt; von Christus ein cor sapiens et intelligens empfängt.

Anlage seiner Hölle (als eines ewigen Zuchthauses) und seines Reinigungsberges (als einer jenseitigen Korrektionsanstalt). Die Furien bei Dante (Inf. IX) haben keinen Bezug auf sie, gehören lediglich (wie Charon, Minos, Cerberus) zum antiken Unterweltsbestand, den der Dichter in die christliche Hölle, ihr angemessen genug, herübernahm. Nur in der versteinernden Gorgo-Medusa (grade am Eingange des Straforts der Ketzer, der neutralen Höllenstadt Dis, welche die leichteren von den schweren Kapitalsünden scheidet) gewinnt — vielleicht! — eine allerdings hierfür centrale Abstraktion, die Grundstimmung für alle Verfehlungen, der Zweifel allegorische Form.[1]) Sonst aber werden die infernalischen Lasterkreise durchaus durch das männliche Prinzip der Teufel (als Strafvollstrecker und Repräsentanten) gekennzeichnet, bis zu ihrem Obersten der zu unterst im Mittelpunkt der Erde thront. Desgleichen wirken in den Kreisen des Purgatorium richtende und wehrhafte und führende Engel, wie der welcher dem Dante das siebenfache Sündenzeichen auf die Stirne brennt, die beiden blonden Jäger der Maria (in grüner Uniform), welche nächtlich den Reinigungsberg vor dem Einschleichen der Schlange bewachen,[2]) sowie endlich die Führer aus einem Kreise in den anderen.

Aus dieser prinzipiellen Entgegensetzung der allegorischen Qualifikation des Männlichen gegen das „Ewig-Weibliche“ sind jene Darstellungen der älteren Kunst zu verstehen, die nur den Abstraktionen des Bösen und Verderblichen die männliche Maske vorbehalten: so Giotto in seinen Gegenüberstellungen der Tugenden und Laster in der Arena zu Padua und der

---

[1]) Inf. 9, 55 sq. Nach Philalethes. Döllinger (in seiner Akademierede) fasst es weiter und trifft vielleicht weniger den Kern, wenn er in dem versteinernden Antlitz, vor dem ihm Virgil die Augen zu hält, das Antlitz der Welt sieht: und zwar nicht das kalte, seelenlose, sondern das lügenhafte, hasserfüllte. Danach vielleicht Petrarca: Medusa e l' error mio m'ha fatto uno sasso. Soll die Deutung überhaupt berechtigt sein, so hat diese allegorische Vorstellung keinesfalls in der christlichen Kunst Wurzel gefasst. Dies rätselvolle Bild der antiken Mythologie hat hier keinen Eingang gefunden (vgl. Piper, Mythol. d. christl. K. I, 376). Das antike Medusenhaupt als Zusammenfassung des Grauens der seelenlosen Natur in einem kalten unbelebten Frauenantlitz erörtert geistvoll Brunn in den „Griechischen Götteridealen“.

[2]) Vgl. Purg. IX u. VIII.

Maler des guten und bösen Regiments im Stadthaus von Siena. Giotto hat den 7 Kardinaltugenden nicht die gleiche Zahl der kanonischen Todsünden gegenübergestellt, sondern ihre Negationen, d. h. der Klugheit die Thorheit, der Gerechtigkeit die Ungerechtigkeit, dem Glauben den Unglauben u. s. w. Von diesen Gegensätzen zur Tugend hat er nun grade diejenigen, die dem Mann am wenigsten ziemen, also grade die unmännlichen Untugenden zur Verschärfung des abstossenden Eindrucks männlich gebildet. Er stellt die Stultitia als Thoren dar im Narrenkleid und -Kopfschmuck mit einer Keule. Denn die Thorheit beim Manne ist gefährlich. Der schärfste herausfordernde Gegensatz zur Gerechtigkeit ist ihm der Ungerechte in Dantes „dunkelen Walde" thronend, mit der Angriffswaffe, der Lanze, ohne Wage; zu seinen Füssen (in der Predelle) die Folgen seines Wirkens: Raub, Notzucht, Mord, Hinterhalt. Gegen die Caritas stellt er nicht die Lieblosigkeit, — sie müsste weiblich sein — sondern den Neidischen, so verächtlich und dürftig aufgefasst, als der Neid nur immer beim Manne erscheint. Mit Eselsohren, Schellenkappe, einen Beutel in der Hand gepresst, steht der Schlangenzüngige, kümmerlich Gestaltete in seinen selbst entfachten Flammen. Man könnte fragen, weshalb Giotto nicht auch den Gegensatz zur Fortitudo grade in diesem pointierenden Sinne männlich gebildet hat. Aber er hat nicht die Feigheit, sondern die haltlose Schwäche (Inconstanza) darstellen wollen, wie sie sinkend mit den Händen nach der Luft greift, jene Eigenschaft, die Hamlet mit dem Namen des Weibes in Eins setzt. Dass die Gegensätze zu Spes und Fides in weiblichen Verkörperungen besonders krass zum Ausdruck kommen, erhellt von selbst, obwohl seine Götzenträgerin (mit antikem Helm) nicht so überzeugend wirkt, wie seine Verzweifelte, die sich erhängt. Doch konnte er die Blasphemantin in der Kirche schwerlich zur Darstellung bringen.

Der geistreiche und gelehrte Senese, der die Signoria seiner Vaterstadt um 1340 mit den auffallenden, weitgehenden allegorischen Konzeptionen einer praktischen Staatslehre, gleichsam gemalten Reden an die eigene Nation, schmückte: Ambrogio Lorenzetti steht vielleicht in noch höherem Grade als der wenig grübelnde Giotto unter dem Einflusse

Danteschen Denkens und Schauens. Das politische Ideal scheint ihn viel beschäftigt und stark erregt zu haben. Die grossartige Konzeption der Figur der Justitia im Fussboden des Domes gehört wohl gleichfalls ihm.[1]) Seine Repräsentation des guten Regiments im weltlichen Monarchen, dem römischen Kaiser, der über dem römischen (übrigens auch Senesischen) Wappentier thront, der Wölfin, wie sie Romulus und Remus säugt, umgeben von den (schwebenden) himmlischen und (sitzenden) besonders gewählten[2]) weltlichen Tugenden: diese in dem ghibellinischen Siena einheimisch gewordene bildnerische Vorstellung[3]) geht doch wohl sicher auf das politische Ideal im Kerne von Dantes Dichten und Denken zurück. Der Künstler hat seine Vorstellungen von der Monarchia in seiner Weise sogar eben so systematisch zum Ausdruck gebracht, als der Dichter in seiner politischen Streitschrift. Er giebt eine methodische „Auseinandersetzung" der Elemente der Staatsweisheit, indem er (zur Seite des Monarchen und seines tugendlichen Hofstaats) die Sapientia vom Himmel herabschweben lässt und darunter in zwei Etagen erst die freie, nicht juristische oder kriminalistische[4]) Gerechtigkeit[5]) (distri-

[1]) Burckhardt, Cicerone p. 542 d.

[2]) Es sind sechs. Zu den kanonischen vier tritt die Aristotelische Magnanimitas und die in grossartiger Sicherheit ruhende, die ganze Reihe abschliessende Pax.

[3]) Man findet sie auf den gemalten Deckeln der städtischen Rechnungsbücher (biccherne), die im Archiv gezeigt werden. Sie könnte rein als Emblem des Podestà mit der Wölfin von Siena erscheinen, wenn nicht die politische Spitze auch deutlich zum Ausdruck käme, indem der Regent sich von dem geistlichen Schreiber ab- und dem weltlichen zuwendet mit der Aufschrift: libertas ministrat regna. Auch sonst finden sich Beziehungen auf die Allegorien des Pal. pubblico: Engel der Eintracht und Zwietracht (Friede und Krieg?) „hic cives ditat, hic exteros"; eine Sapientia aus flammendem Thor von Christus ausgehend, Pace als Friedenstaube mit Oelzweig, Maria, die Stadt Siena haltend „haec est civitas mea".

[4]) Diese ist gesondert unter den Tugenden im Thronrat als exekutive Gewalt, ein abgeschlagenes Haupt am Schwertgriff, von einem Zug reisiger Gensdarmerie geschützt.

[5]) Die Figur ist nicht benannt, aber sie trägt im Bogen über sich das Wort des Predigers, welches Dante (Par. 18, 76 ff.) im sechsten Himmel (des Jupiter) die königlichen Geister in leuchtenden Zügen schwebend hervorbringen lässt: Diligite Justitiam, Qui Judicatis Terram! Aus dem Schluss-M bilden sie endlich den Adler des Reichs!

butiva et commutativa) und endlich die berühmte Concordia setzt. Von dieser grossartigen, Szepter tragenden Gestalt geht ein Zug Senesischer Ratsherren (Portraitfiguren) aus, in dem man unwillkürlich den öfters so begegnenden charakteristischen Kopf unseres Dichters sucht. Doch war er weder Bürger der Stadt (die er aus wiederholtem Aufenthalt genau kennt), noch besonders gut auf sie zu sprechen, um hier begegnen zu können.

Im Mittelpunkt des bösen Regiments thront, wie im guten der Dantesche Weltmonarch der Kaiser, nicht zufällig gleich sein Satan selber, schielend, mit Hörnern und Brechzähnen, die Zotten im Bock zu seinen Füssen, ein Schwein an seiner Seite. Mit den unreinen Tieren des mosaischen Gesetzes bezeichnet ja auch Dante den (geistlichen) Führer des schlechten Regiments (la mala condotta) durch den Mund des Lombarden Marco im Purgatorio.[1]) Der böse Regent führt die Instrumente der Unterdrückung, Keule und Stampfe. Seine Beisitzer sind durchweg männlich: Crudelitas, ein Kind abschlachtend, Proditio das Lamm im Schoosse ausliefernd, Fraus mit schönem Antlitz aber Fledermausflügeln. Zu seiner Linken naht aufrecht ein Schwein mit einem Apfel in der Hand: eine grade in Gerichtssälen[2]) wiederkehrende Verstärkung der allegorischen Illustration durch den moralischen Tiercharakter[3]) der mittelalterlichen „Physiologie". Von den Beisitzern ist der Zwiespältige durch sein zweigeteiltes Gewand (mit Si No je auf einer Seite) und die Säge kenntlich. Die letzte Figur mit Schild, Helm und darüber zum Wurf erhobener Rechten könnte Eris sein, scheint aber auch männlich gebildet. Den über dem Kaiser schwebenden himmlischen Kardinaltugenden entsprechen hier über dem Satan: Avaritia in bettelhaftem Aufzug, Vana Gloria in reichem Perlenschmuck sich spiegelnd

[1]) 16, 97 sq.

Le leggi son, ma chi pon mano ad esse?
Nullo; perocchè il pastor che precede
Ruminar può, ma non ha l'unghie fesse.

[2]) Salone des Municipio zu Padua. Vgl. Cola di Rienzi Dessins für den Konservatoren-Palast in Rom, Vita di C. d. R. II. 2. bei Muratori, Antiq. It. III. 401.

[3]) Vgl. hierüber meine Ausführungen in der Beil. z. Allg. Z., 1896, No. 171.

und Iniustitia als Rechtlosigkeit, mit leerer Schéide und abgerissener Waage. Diese schwebenden Figuren sind natürlich weiblich, jedoch wie durchgehend die älteren Darstellungen der Laster weder hässlich noch alt. Diese ältere Kunst greift lieber zu dem Auswege, das Laster in dem oben angegebenen systematischen Bezuge (des qualitativen Unterschieds der Wesenheiten) durch beigegebene Tiere bei uniformen Frauengestalten auszudrücken. Das Weibliche wird somit im obigen Sinne degradiert. Ein anonymer Florentiner des 15. Jhs. giebt auf einem Blatte[1]) einen Stammbaum der sette peccati capitali nach dem auch bei Dante zu Grunde liegenden Schematismus, wonach Superbia, die Sünde der gefallenen Engel, ihre Wurzel ist. Sie hat den Löwen bei sich, grade in der bildenden Kunst (als Säulenträger) häufiges Bild des Teufels (I. Petr. v. 8), sonst auch (nach dem Physiologus) Symbol des triumphierenden und vom Tode auferweckenden Heilands. Invidia hat den Hund neben sich (? Einfluss der äsopischen Fabel), Ira den Wolf; Acedia, das Dantesche Centrallaster der Unlust zum Guten, den Esel. Zu den drei leichteren Lastern, Avaritia mit dem Hamster, Gula (Ovidi?) mit dem Rind (Widder?), Luxuria mit dem Schwein, tritt hier auch nach Vana Gloria mit dem Pfau. Der aus ihnen erblühende Baum verästelt sich in eine Unmenge von Sprösslingen, figliole, dieser allegorischen Tierfreundinnen.

Man stösst jedoch auch auf Darstellungen der Psychomachie, in denen auch die überwindenden Tugenden, wohl um sie im Tournier nicht im Nachteil erscheinen zu lassen, auf charakteristischen Tieren beritten gezeigt werden. So reitet in einer Handschrift des Musée de Cluny, die der Mutter Franz' I., Luise von Savoyen, zugeschrieben ist, die überwindende Liberalitas, Gold streuend mit offener Schüssel, einen Hahn, den freigebigen Versorger seiner Hennen (mit Bezug auf die Brocken der hl. Schrift in Mönchsversen auch Muster der Kleriker). Avaritia, ihr unterliegender Gegensatz, ist lediglich durch eine Bestie gekennzeichnet, die E. P. Evans,[2])

[1]) im Durchgang der Uffizien No. 74.

[2]) Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture. London & New-York, 1896, p. 162 s.

der gelehrte Darsteller der Tiersymbolik, für einen Affen erklärt.

Später eben muss alles zusammenwirken, um den moralischen Qualitätsgegensatz innerhalb der allegorischen Weiblichkeit selbst zum Ausdruck zu bringen. So begnügt sich die ältere Kunst (wie die Skulpturen am Domportal zu Bamberg u. ö.) den Gegensatz zwischen der siegenden christlichen Kirche und der unterliegenden Synagoge (neues und altes Testament) durch symbolische Charakterisierung gleich idealer Frauengestalten anzudeuten. Das Christentum stützt sich fest und voll Zuversicht auf sein Kreuz. Die Fahne des Judentums ist zerbrochen, und blind (mit verbundenen Augen) tastet es am zerstossenen Rohre ihres Schafts. In Miniaturen (so des Hortus Deliciarum) macht man die beiden so charakterisierten Gestalten wohl beritten: das Evangelium auf dem Tetramorph (der Vereinigung der Evangelistentiere), die Synagoge auf einem Esel. Jene fängt das Blut des Kruzifix auf, diese hält mit den Gesetzestafeln den Widder Abrahams. Sieht man dagegen etwa den Triumph des Evangeliums bei Garofalo (im Pal. dei Diamanti zur Ferrara), so gewahrt man es thronend nach der Art unserer Tugenden, gleich der triumphierenden Gerechtigkeit. Das alte Testament aber zieht als veritables altes Judenweib auf einem dürren Klepper ab, das blutige Opferlamm zu seinen Füssen. Es wurde üblich, in diese Gestaltungen des Ewig-Weiblichen möglichst viel hineinzugeheimnissen. Nachdem grosse Künstler das Geheimnis der Grundidee selbst hatten wirken lassen (wie Michel Angelo in seinen Sibyllen, seiner Nacht und Morgendämmerung [1]), „tritt in vielen Fällen ein absurder vermeintlicher Tiefsinn dazwischen, der mit weit hergeholten pedantischen Anspielungen im Geschmack der damaligen Erudition die Allegorien vollends unkenntlich macht und sich damit zu brüsten scheint, dass eben nicht der Erste Beste erkenne, wovon die Rede sei“.[2]) Auch

[1]) bei uns zeigt schon Dürers berühmtes Blatt Melancholia (-a I Dativ? Dedikativ?) diese Richtung.

[2]) Burckhardt, Cicerone[6] 488 f. Vgl. des Verf. Poetik der Renaiss. s. 185 f. und Gracian 45 f. 128 f. „Es erschien eine Zeit in der Welt, wo ein grosser Haufen der Gelehrten gleichsam zur Ausrottung des guten Geschmacks sich mit einer wahrhaften Raserei empörete. Sie fanden in dem

die unpassende Verwendung dieser statuarischen Allegorien zu dramatischer Aktion, da „sie auffahren, springen, einander an den Kleidern zerren, auf einander losschlagen", hat Burckhardt[1]) mit Recht gerügt und beziehungsvoll auf Calderon hingewiesen, der „gleichzeitig mit Bernini seine Autos sacramentales dichtete". Dantes erwähnt er nicht, welcher der älteren Kunst in der Gestaltung dieser Allegorien die grossartige epische Ruhe und Bestimmtheit, dabei aber dieselbe „zum Glauben zwingende Gewalt" verlieh, die er an den allegorischen Konzeptionen des spanischen Dramatikers und — „meist ähnlich" — an Rubens rühmt. Noch weniger kann man von Winckelmann erwarten, dass er Dante und die ältere christliche Kunst von den Vorwürfen ausnehme, die er gegen die Künstler seiner Zeit wegen der modernen Abweichungen von dem, was er „Allegorie des Alten" nennt, schleudert. Doch gilt auch genau von ihnen, was er von jener rühmt: dass „diejenigen, welche zu seinen Zeiten dieses Feld haben bereichern und nicht weniger zum Unterricht als zur Erleichterung der Künstler arbeiten wollen, Quellen, die so rein und reich sind, hätten suchen sollen".[2])

Doch es liegt uns keineswegs ob, eine Apologie dieses vorwiegend durch Dante inspirierten Allegorismus einzuleiten. Wir haben uns lediglich vorgenommen, seine rein künstlerische Bedeutung (als poetisches Ausdrucksmittel) bei unserem Dichter zu bestimmen und vor der unkünstlerischen Auffassung als einer Rätselbude (für findige Löser statt empfindender Leser!) zu retten. Wir suchten die grossen Gegensätze der inneren Anschauung, die sich im Danteschen Allegorismus wesenhaft auseinanderlegen und in seiner Wertung des Ewig-Weiblichen kulminieren, in der poetischen Methode des Sängers Beatricens aufzudecken. Es könnte nun wirklich scheinen, als ob in seiner Methode der allegorischen Steigerung in den

---

was Natur heisst nichts als kindische Einfalt und man hielt sich verbunden, dieselbe witziger zu machen. Junge und Alte fingen an, Devisen und Sinnbilder zu malen u. s. f." Winckelmann, Erläuterung der Gedanken v. d. Nachahmung der griech. Werke. WW. hrsg. v. Fernow I, 183 f.

[1]) a. a. O. 486.

[2]) Erläuterung d. Gedanken v. d. Nachahmung u. s. w. W. W. von Fernow I, 183.

sittlichen Grundqualitäten der Erscheinungswelt über das „Ewig Weibliche“ hinaus ein Grad nicht mehr möglich sei. Das Allerletzte, was ihm sichtbar erscheint, ist der ihm vom Doctor Marianus, dem heiligen Bernhard, erschlossene Anblick der heiligen Jungfrau. Darüber hinaus bleibt nur noch ein Bildnis unserer Erscheinungswelt (della nostra effige[1]), das er aber vergebens den drei leuchtenden Kreisen des ewigen Mysteriums anzugleichen strebt.[2]) Es gelingt ihm in einer blitzartigen Erleuchtung, von der ihn, nun auch seinen innersten Wunsch und Willen bewegend, die „Liebe abbringt, die beweget Sonn' und Sterne“. Der grosse Traum schliesst so auch psychologisch an der kritischen, uns durch jeden, auch den allergeringfügigsten, Traum wohlvertrauten Stelle.

Allein wie schon dieses kurze Résumé lehrt, verfügt der Dichter hierbei doch über eine formengebende Erscheinungsmacht, welche auch die höchste Erscheinung des Ewig Weiblichen trägt und über sie hinausgeht: Es ist das das ganze himmlische Paradiso durchfluthende Licht, der gemeinsame Goldgrund aller hier noch figürlich auftretender Personen und der abgestufte Verkünder ihres persönlichen Elements, ihrer Sphären. Wie die Flammen um die Körper in den Bolgien des Inferno, zeugen diese Lichtsphären nicht blos symptomatisch für den Zustand (dort der Unseligkeit hier der Seligkeit), sondern zugleich allegorisch für die sie erfüllenden Wesenheiten. Im Gegensatz zu der irdischen Erscheinung überhaupt, die das Licht nur zurückwirft und im Inferno des himmlischen Lichts ansteigend beraubt wird bis zu dem Mittelpunkt äusserster Finsternis: im qualitativen Gegensatz zu ihr wird die himmlische Erscheinung durch sich selber leuchtend vorgestellt.[3]) Das Licht ist ihr so sehr eigentümlich, dass die figürliche Erscheinung darin oft ganz zurücktritt und sich mehr als ein Akt der Herablassung der betreffenden Persönlichkeit gegen den irdischen Geist des Besuchers giebt. Das Licht ist also bei Dante zugleich der höchste allegorische Ausdruck für die qualitativen Stufen der Wesenheiten. Es

[1]) Par. 33, 131.

[2]) Den persönlichen Gott der allgemeinen Idee der Gottheit, l'imago al cerchio: Par. 33, 138.

[3]) Vgl. Salomos Erklärung Par. 14, 37 ff.

bezeichnet ihre Vollendung, wie die Finsternis ihre Verwerfung. Neben dem Lichte des himmlischen Geistes ist der irdische nur Rauch.[1]) Die Allegorie wird hier in des Wortes Bedeutung durchsichtig. Mit dem Eintritt in den gestaltlosen Aether des leuchtenden Elements (wie das Licht bei ihm auftritt) scheint sich der Dichter nun freilich jedes Vorwurfs der Beschreibung zu berauben. Im menschlich figürlichen Sinne verzichtet mit der eben erörterten Einschränkung der Dichter freiwillig auf sie; was die Maler des Paradiso, Cornelius voran, nicht gehindert hat, sehr charakteristische und mannigfaltige Menschenbilder von den himmlischen „Lichtern" zu entwerfen. Dafür greift die dichterische Beschreibung nun zu allgemein figürlichen und ornamentalen Vorwürfen. Die schwebenden Lichter bilden im Verein, dem Antrieb des höchsten Meisters folgend,[2]) leuchtende Figuren für das Verständnis des irdischen Betrachters, Kreise, Schriftzüge, das Kreuz, den kaiserlichen Adler, den Strom mit den blumigen Ufern, den See und die Rose des himmlischen Amphitheaters. Gewiss muss man hier des Dichters Ausblick auf aller Himmel ausgedehnte Räume gegenwärtig halten,[3]) um den Eindruck einer irdischen Illumination nicht aufkommen zu lassen. Das Unzulängliche wird hier doch Ereignis. Denn der Dichter hat sein unverlierbares

---

[1]) La mente che qui luce in terra fumma. Par. 21, 100.

[2]) Par. 18, 109 sq.

Quei, che dipinge lì, non ha chi il guidi;
Ma esso guida, e da lui si rammenta
Quella virtù ch'è forma per li nidi.

Die Anordnung dieser symbolischen Figuren folgt wie die aller Ordnungen (nidi) der Geister der unmittelbaren Schöpferkraft (virtù) des obersten Künstlers, der kein Vorbild hat. Die Kommentatoren klammern sich wie so oft an den Ausdruck, nidi als wirkliche Vogelnester, und reden von Himmelsnischen u. dgl.

[3]) Der Blick hat hier keine Grenzen für das Hohe und für das Ferne. Par. 30, 118:

La vista mia nell' ampio e nell' altezza
Non si smarriva, ma tutto prendeva
Il quanto e il quale di quella allegrezza.

Presso e lontano lì nè pon nè leva:
Chè dove Dio senza mezzo governa,
La legge natural nulla rilieva.

Kunstmittel, des Geistes tönende Rede, unter den kreisenden Lichtern so gut in Uebung, wie auf der festen Szene seiner irdisch scharf bestimmten menschlichen und allzu menschlichen Personen.

Das Licht ist so sehr prinzipieller Faktor im System des Danteschen Allegorismus, dass er es vermeidet, seinen konträren und kontradiktorischen Gegensatz Dunkelheit und Nacht in günstigem Sinne zur Andeutung der Tiefe und des Geheimnisses zu verwenden. Wo unsere Uebersetzungen dem widersprechen, sind sie falsch und widersprechen der streng biblischen Anschauung des Dichters.[1]) Dunkel ist der wilde Wald der Welt, in dem er sich verirrt. Nacht ist die Zeit der Gefahr, der einschleichenden Verführer auf den Höhen des Reinigungsberges. Was gut und vollendet ist, darf bei Dante nicht dunkel sein. Es ist durchaus, d. h. durch und durch Licht. Das Licht ist bei ihm in des Wortes Bedeutung im Sinne unserer Ausführungen wesentlich; so wesentlich, dass schon seine Brechung in der Farbe, im Zusammenhange seines Allegorismus wenigstens, völlig zurücktritt. Sein allegorisches Weltbild ist nicht bunt. Neben der Lichtverschwendung, dem himmlischen Goldgrund darin, erscheinen die Farben zart und sparsam, wie mit dem Pinsel des Fra Angelico aufgetragen. Die symbolischen Unterschiede der Farben, wie sie selbst Kant so positiv empfunden hat, dass W. v. Humbold die Skala, die er davon in der Kritik der Urteilskraft aufstellt, fast als mystisch verrufen konnte: diese „sinnlich-sittlichen

---

[1]) Streckfuss giebt Par. 22, 94:

Denn in dem Abgrund ewigen Rats umziehet
Das was du fragtest, Nacht die nie erhellt ...

Gildemeister:

Verborgen liegt weshalb Gott so entschied
In solchen Tiefen so von Nacht umgeben ...

Perocchè sì s' inoltra nell' abisso
Dell' eterno statuto, quel che chiedi,
Che da ogni creatura vista è scisso.

Der Abyssus ist hier das βάθος des Apostels, aber keineswegs der nächtige Abgrund, wie ihn die Bibel gleichbedeutend mit dem Verderben gebraucht und wie er als solcher in der christlichen Kunst personifiziert worden ist. Vgl. Piper II, 112—116.

Wirkungen der Farbe" (Goethe), aller Welt gemeinsam, fehlen bei Dante nicht. Aber ihre Bedeutung tritt selbst in den grossen Gegensätzen der nach ihren Planeten geschiedenen Himmel, dem roten Lichte des Mars (im Himmel der Krieger) gegen das warme und kalte Weiss im Lichte des Jupiter und Saturn (Regenten und Kontemplative) auffallend zurück. Das Licht, das Leuchten, ist das allegorisch Entscheidende auch in der Himmelrose und ihrem goldenen Inhalte (dem See des Abglanzes von Gottes Herrlichkeit). Nur ein gelegentliches Wort deutet hier überall flüchtig die Farben an gegenüber dem stets erneuten, sich nicht genugthuenden Preise des Lichtes und seines gesteigerten Glanzes. Die Farbe scheint demnach bei Dante keine prinzipiell allegorische, sondern nur eine sekundäre symbolische, eine emblematische Bedeutung zu haben. Das wird dadurch belegt, dass er die Farben nie für sich selbst, sondern immer nur als Apparenzen ihrer schon für sich bezeichnenden Stoffe wirken lässt. So bei den Kleidern der Kardinaltugenden: das Rot der weltlichen Tugenden durch das herrschaftliche Purpurkleid, das Rot der Liebe durch den Vergleich mit der Flamme, die Reinheit des Glaubens durch den Schnee, das Grün der Hoffnung durch den Smaragd. Denn alle Edelsteine haben vom Altertum her, im Mittelalter geradezu geheiligte, magische Kräfte an sich. Darum nennt Dante seinen Ahnherrn Cacciaguida lebendiger Topas [1]) wegen der Lauterkeit des Sinnes, die er verlieh, hier ganz ohne Bezug auf die Farbe. Die Stufe am Thore des Reinigungsberges, [2]) auf welcher der richtende Engel sitzt, ist von Demant, dessen „Licht im Dunkeln leuchtet" (dem Christus-Steine). Die drei Stufen dieses Portals, welche die rhetorisch und poetisch im Mittelalter viel erörterten drei Stufen der Reue ganz thatsächlich andeuten, [3]) thun dies nicht

[1]) Par. 15, 85.

[2]) Purg. 9, 93—105.

[3]) Thomas, Summa Theologiae II, 1. Quaest. 111—114. Man sollte auch den neuesten Kommentatoren (seit Philalethes) gegenüber an der streng thatsächlichen Bedeutung dieser drei Stufen festhalten, da sonst die Phantasien darüber ihre Beziehungen verschieben und verdunkeln. Schon die alten Kommentare (der ottimo und der Anonimo Fiorentino) erklären den weissen Marmor als rein von (Sünden-)Flecken und glatt gewaschen durch die Thränen des Sünders. Wozu dann gerade Marmor?

durch die Farben, sondern durch das Material: Weisser spiegelnder Marmor Spiegel des reuigen Selbstgeständnisses (contritio); dunkler gesprungener Brandstein Eröffnung des dunklen Inneren in der Beichte (confessio); Blutfarbener Porphyr Genugthuung im Opfer (satisfactio). Doch hebt der ottimo commento [1]) grade hier den Farbengegensatz (weiss, schwarz und die lebendige Mittelfarbe) hervor als Pole dieser Läuterungsskala. Bei den Blumenfarben ist es wie bei den Farben der Edelsteine. Sie wirken nur im Gefolge ihrer materialen Eigenschaften. Wie die Rubinen des leuchtenden Adlers im Eingang des 19. Gesanges des Paradiso und im Strome des 30. Gesanges das glühende Gefunkel ihres Feuers den strahlenden Seelenlichtern leihen sollen, nicht aber die rote Farbe: so sind Rose [2]) und Lilie im Garten Christi nach Beatrix' Worten (im 23. Ges. d. Parad.) die bevorzugten Blüten des biblischen Heils, nicht aber rote und weisse Blumen. Zwar haben sich in der daran anknüpfenden Blumenpoesie des christlichen Abendlandes die Farbensymbole sehr selbständig allegorisch geltend gemacht. Grade die eben herangezogenen Blumenfarben rot und weiss [3]) erscheinen für sich als Farben des Lebens, wie die „blaue Blume" der Romantik zum Symbol ihrer Unendlichkeitssehnsucht wurde. Doch verdunkeln selbst hier die äusseren Anlässe (die Wange der Jugend = Milch und Blut, die blaue Farbe des offenen Himmels) etwaige innere (harmonische) Bezüge der Farbenbedeutungen, die einzig für sich selbst als allegorisch gelten könnten.

Dante legt (Par. 9, 96) den Nachdruck auf die Spiegelung. Die Neueren werfen so den Sinn der ersten und zweiten Stufe zusammen und lassen die zweite die contritio vertreten.

[1]) Due sono li principali colori, ciò sono bianco e nero; li altri sono misti . . . l'ultimo grado di colore di vivo sangue l. c. ad v. 98 und 100.

[2]) Die Symbolik der Rose (als Königin der Blumen) mit Vorliebe behandelt, zuletzt vorzüglich von Charles Joret, La Rose, dans l'antiquité et au moyen âge. Histoire, Légendes et Symbolisme. Paris 1892. Vgl. d. Verf. im Rom. Jahresbericht II. Heft 3.

[3]) „Als müsste in dem Garten
Voll Rosen weiss und rot,
Meine Liebste auf mich warten,
Und ist doch so lange tot."
Eichendorff.

III.

Das Weltbild im Spiegel des Dichters.

Unter den ausgeführten Titelbildern und ausgemalten Anfangsbuchstaben, welche die Zierhandschriften der heiligen Gesänge einleiten, ist kein Vorwurf häufiger, als der welcher unsern Dichter in der navicella,[1]) im Nachen seines Geistes das grause nie befahrene Meer des Jenseits durchschneidend, darstellt. Mit Grund ist dies charakteristische Bild, das ausgeführt und auf die Nachfolger des kühnen Dichters, die Leser, ausgedehnt, noch zweimal[2]) wiederkehrt, zur Devise für sein Werk geworden. Gleichwohl giebt es keinen Vorgang daraus wieder, kein Moment aus der Fahrt ins unentdeckte Reich, von dess Bezirk kein Wanderer wiederkehrt, sondern lediglich eine Redeweise der poetischen Erzählung, eine sinnbildliche Ausdrucksform.

Es sei uns erlaubt, an diese starke bildtreibende Wirkung eines poetischen Vergleichs noch einige Betrachtungen zu knüpfen, die im Zusammenhange des vorigen Abschnitts nicht zu ihrem Rechte kommen konnten. Wir sind dort vom poetischen Gleichnis ausgegangen, um an die Belebungskraft dieses grundlegenden Sprachmittels seine besondere Unentbehrlichkeit für den Ausdruck des inneren Sinnes und rein geistigen Vorgangs, sowie das notwendige Einsetzen eines (ursprünglich mythologischen) Systems innerer Bildlichkeit, des Allegorismus, auseinander zu setzen. Seine plastische Ausgestaltung durchdringt zum mindesten ebenso die neue christliche Kunst, wie die klassische Mythologie die alte heidnische beherrschte. Dies erweckt die vulgäre Vorstellung, dass die Allegorie etwas für sich Bestehendes und im Beziehungsfalle dem Gleichnis übergeordnet sei. Ein allegorisches Gleichnis wäre demnach nur ein Fetzen Allegorie. Wir dagegen haben den ganzen weiten verhüllenden Mantel des Allegorismus aus dem winzigen Farbenfleckchen hervorgehen lassen, das die einzelne

[1]) Purg. 1, 2.
[2]) Par. 2, 1 ff. und 23, 67 ff.

abgerissene poetische Vergleichung in das allgemeine abstrakte Ausdrucksmittel der Sprache hineinbringt. Wir wollen versuchen diese ästhetische Induktion (der gleichwohl im allgemein psychologischen Betracht eine Deduktion zu Grunde liegt) von unserm Standpunkt aus zu rechtfertigen.

Jene allgemeine geistige Synthese, vermittelst welcher die Seele ihre Anschauungen (ob nun konkret oder abstrakt) zu Stande bringt, scheint an sich, momentan gefasst, ein so besonderer rudimentärer Vorgang, wie er sich uns im poetischen Vergleich fassbar spiegelt. Es ist gleichsam das bildliche Atom, aus welchem die Phantasie ihre Welten aufbaut. Gleichwohl ist auch in dieser Monas alles enthalten, was der Weltbaumeister braucht: Anziehung und Abstossung, d. h. hier in unserem Falle Aehnlichkeit und Kontrast (Homologie und Discrepanz). Der Baumeister kann zu seinem Zwecke daraus Gebäude ausführen, aber doch nur unter der Voraussetzung, dass ihm das Material — ein freies Geschenk der Götter — zuströme, dass er etwas zu bauen hat. In den Momenten der höchsten Anspannung, wie denen der höchsten Abspannung zeigt sich diese psychische Materie, der geheimnisvolle Stoff des geistigen Lebens am wenigsten verschleiert. In Todesgefahr, in des Lebens Entscheidungsschlachten an der Spitze der Entschliessung: da kann man Einblicke thun in „die Gedankenfabrik“

„wo ein Tritt tausend Fäden regt
Die Schifflein herüber, hinüber schiessen
Die Fäden ungesehen fliessen
Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt!“

Nur ist in solchen Fällen kein Philosoph — und wäre er selbst in dem Falle — zur Hand, der „hereintrete und bewiese, es müsst' so sein“! Wenn die Seele durch das blosse Gefühl der drohenden Vernichtung aufgejagt ist, in der Erregung des Fiebers und Wahnsinns oder den Stadien der geistigen Auflösung, zeigt sich das gleiche seltsame Phänomen der blossgelegten Gedankenmaschinerie, gleichsam ohne Herrn, ohne den Maschinisten, der die Ventile, die Hemmungen und direktiven Eingriffe in der Hand hat. Die Erscheinungen

der sogenannten Ideenflucht sind in der That die einzigen empirischen Anhalte für den experimentalen Psychologen auf diesem Gebiete, wenn ihre Stützen nur nicht meist ausserhalb der Erreichbarkeit für ihn, in der Seele des Deliranten lägen.

Der schöne, d. h. vernunftgemässe Wahnsinn des Dichters, das scheinbar zwecklose und dabei den höchsten Geisteszwecken gemässe Spiel seiner Vorstellungen bleibt immer das vornehmste und aussichtsreichste Objekt für eine wissenschaftliche Beschäftigung gleichsam mit dem Material des Seelenlebens. Dieses Vorstellungsspiel geschieht, so weit es dichterisch ist, „einstimmig mit den Verstandesgesetzen" (Kant, Urtheilskr. § 53). Daher denn auch schon Aristoteles in dem einfachen vorübergehenden Moment dichterischer Vergleichung, der Metapher, die grundbestimmenden Verstandesoperationen anmerkte. Das ist nur natürlich. Denn die poetische Vergleichung wiederholt nur (zu Bezeichnungszwecken) die Grundoperationen der Anschauung. Sie spiegelt sozusagen jene oberste geistige Synthese, welche in der Seele das Weltbild schafft.

Der Dichter spiegelt also das Weltbild, nicht wie es draussen ist, sondern wie er es innen nachschafft. Das ist der Sinn jener poetischen Antizipation, die Goethe in hohem Alter dem hereinbrechenden Empirismus und Naturalismus gegenüber eifrig betonte und über die er sich Zeit seines Lebens klar gewesen zu sein angab. Das kann auch nicht anders sein. Denn auf ihr beruht die Selbstsicherheit des Dichters, der Mut seiner Aussprache in jungen Jahren. Müsste der Dichter warten, bis er die Welt wirklich erkannt hat, er würde es sein lassen, sie dichterisch zu spiegeln. So aber ermöglicht ihm seine apriorische Welterkenntnis seine Aussprache in einem Alter, in dem er glücklicher Weise noch gar nicht weiss, wie wahr er spricht. So konnte Goethe im eigentlichsten Sinne später von seiner Dichtung sagen, dass ihm ihre Gestalten und Beobachtungen im Leben wirklich begegneten. Wäre Poesie nicht ein so privates Geschäft, so müsste man sich wundern, dass sie so gar selten publik wird, selbst in ihren bescheidensten, eng umgrenzten Aeusserungen, von den Ausflüssen höchster geistiger Kapazität in ihr ganz

zu geschweigen. Jenen Spiegel (der im Dunkel des Inneren leuchtet) rein hervor und zu seiner Bestimmung zu bringen, scheint dem Leben ebenso schwer zu werden, als der Natur ihre Edelsteine. Diamanten sind so rar, als Kohlen häufig.

Nun beruht aber auf Poesie nicht bloss im weitesten Sinne die Sprache (in ihrem Ursprung), sondern auch im engeren Sinne jede Art von Aussprache. Keine Form der Mitteilung, und wäre es die abstrakteste des reinen Denkens oder formalen Anschauens, kann völlig jenes in sich zwecklosen Spiels der Vorstellungen, der poetischen Vergleichung entraten. Und sehr wünschenswert, wenn dann jener innere Weltspiegel des Dichters sich im nötigen Momente auftut und nicht verkehrt oder erblindet seine Dienste versagt. Denn an ihm hängt selbst für den noch so stolz auf abstrakte Terminologie und Formeln gestützten Denker in entscheidenden Punkten die Brücke für das Verständnis, die über alle Tiefen führt: die Verdeutlichung seiner Ideen.

Wir haben (im II. T.) den eigentümlichen Mitteilungswert des Gleichnisses in seiner besonderen Belebungskraft für die Anschauung erkannt. Das — ursprünglich auf dem Gleichniswege lebendig erschaffene — zur toten Münze gewordene Wort wird dadurch noch einmal geschaffen und so neu belebt. Der im Worte sterotypisierte Vorgang wird dadurch individuell variiert oder — ist er ein innerer — am äusseren Bilde greifbar exponiert. Wenn Leben — nach der weitesten physiologischen Definition Bewegung und zwar im besonderen Sinne selbstthätige, an ein Organ gebundene Bewegung ist, so liegt die allgemeine Ursache für die Lebenskraft des Gleichnisses schon in der blossen Bewegung der Anschauung durch sie selbst.

Was aber bringt nun in dies oscillierende Element jene Festigkeit, welche sogar so stätigen Gebilden, als es die allegorischen Gestalten sind, ermöglicht, sich aus ihm zu erheben? Nun, wir glauben nicht zu wenig zu sagen, wenn wir die das Anschauungsleben beherrschende Macht, den immanenten λόγος, der es verhindert sich in eine wilde Bilderflucht aufzulösen und ihm ermöglicht aus dem Protoplasma des vorübergehenden Vergleichs ein stätiges Bild der Idee, ein Ideal, zu formen:

wenn wir diese Macht ganz im allgemeinen Poesie nennen. Denn sie ist in der That die Grundlage dessen, was wir als spezielles dichterisches Vermögen ansprechen, aber zugleich dasjenige Seelenvermögen überhaupt, welches wir uns als Ordner und Gestalter der erregten Anschauung denken müssen; welches uns ferner die rein ideale (fiktive) Bedeutung der Vorstellungserregung gegenwärtig erhält und dadurch ihren Uebergang in wirklichen Wahnsinn prinzipiell verhindert. In einer Zeit, in der die Dichtung als Kunst aus den lebendigen Begriffen der Menschheit fast geschwunden ist, scheint es ganz gut, an diese allgemeine Funktion des dichterischen Vermögens zu erinnern.

Wie bethätigt sich nun dies allgemein gestaltende Prinzip, das wir Poesie nennen wollen, damit dieser Name doch zu etwas gut sei, an seinem einfachsten und ursprünglichsten Stoffe, dem Gleichnis? Jene innere Logik der Phantasie in den kunstmässigen Aeusserungen der Rede, welche in der Zusammenstellung der Bilder das Richtige trifft (wie der logische Schluss in der Aneinanderreihung der Begriffe), hat schon ihre ersten Beobachter, Bodmer und Breitinger, beschäftigt und zu der Hypothese einer imaginativen Abstraktion geführt, bei deren Aufstellung sie sich beruhigten. Der deutsche Klassizismus untersuchte seit Winckelmann das bildende Prinzip der Phantasie und fand es schliesslich in der Schönheit, die Kant als Zweckmässigkeit in der Erscheinung definierte. Kann man dies Prinzip und seine Definition, die recht eigentlich (wie Lessing bewies) nur auf die unmittelbare sinnliche Erscheinung der Schöpfungen der Einbildungskraft Anwendung zulässt, auch auf ihre rein mittelbaren Wirkungen in der Rede anwenden? Ich glaube ja; und ich halte diese Uebertragung für nützlich in der Verwirrung, Verzerrung und Verdächtigung, dem das Urteil über das Schöne heute wieder ausgesetzt ist. Der Zweck der Rede ist Mitteilung, und der poetische Ausdruck ist ihre Zweckmässigkeit in der Erscheinung. Ihr dient der Vergleich vermöge seiner Fähigkeit, das zum blossen Mitteilungszeichen erstarrte Wort zu beleben und so den Mitteilungszweck — rein für sich selbst — zu befördern. So weit er diese Aufgabe

erfüllt, ist er schön; das verglichene Bild — als solches — mag den Anforderungen der Schönheit noch so wenig entsprechen. Nicht das Bild, sondern der Bildwert für den Ausdruck (des äusseren und inneren Sinnes) macht die Schönheit des poetischen Vergleichs in der redenden Kunst. Es ist eine Schönheit nicht für das Auge, nicht für das Ohr, sondern in des Wortes Bedeutung: für das Verständnis.

Es ist darum nicht allein die (absolut niemals mögliche!) genaue Entsprechung (zwischen dem wörtlich bezeichneten Vorgang und dem Vergleich), welche den Bildwert ausmacht. Dies entspräche wirklich den naturalistischen Velleitäten eines Ersatzes der malerischen und plastischen Schönheit durch die vorgeblich absolute, „photographisch" getreue Wiedergabe irgend einer Vorlage. Auch die Richtigkeit eines blossen Vergleichs macht noch nicht seine Schönheit. Sie brächte — nach unseren Voraussetzungen — immer erst eine rein mechanische Fortziehung der Anschauung (von einem zum anderen) zuwege! Nicht aber jene Belebung (organische Selbstthätigkeit), welche der Rede das Gleichnis so erwünscht und unter Umständen zur Notwendigkeit macht. Im Gegenteil! Solche bloss richtige, truistische Vergleichungen (was ist los? was nicht angebunden ist!) wirken, anders als im Scherz angewendet, ledern und können anspruchsvoll auftretend (bei leeren Oraklern und Schwätzern) ungeduldig machen. Unser Walther von der Vogelweide charakterisiert die nichtigen Auskünfte einer Traumdeuterin richtig auf diese Weise (zwêne und einer daz sîn drî; dannoch seite s' mir dâ bî, daz mîn dûme ein vinger sî).[1]) Shakespeare wird nicht müde Pedanten und Gecken durch die Kennzeichen eines faden, salzlosen Ausdrucks zu karrikieren. Man denke nur an den Polonius (I have a daughter — have while she is mine[2]) —), dem ja auch Hamlet in der berühmten Charakteristik der Modelitteratur auf diese Weise dient, indem er ihn in seiner eigenen Manier kopiert („denn der satirische Schuft da sagt, dass alte Männer graue Bärte haben ... dass ihnen

[1]) Lachmann 94, 11.

[2]) Haml. II, 2 (Globe Edit. 821, 106).

zäher Ambra und Harz aus den Augen trieft[1]) u. s. w.). Es macht hierbei, wie man sich leicht überzeugen wird, gar keinen Unterschied, ob die Vergleichung prädikativ oder appositionell (als vorausgenommenes Prädikat) verwendet wird. „Ein Schwein, wie ein Borstentier gestaltet, stürzte auf mich zu ...“ Ebensowenig, ob sie sich als Begründung oder Definition (definitio vaga) aufspielt. (Ein Schwein, weil wie ein Borstentier gestaltet! Das Schwein ist ein Borstentier.) Es ist immer der blosse truism der Vergleichung, der dabei abgeschmackt wird: nur noch verstärkt, weil er seine Ueberflüssigkeit durch das Vorgeben einer Erklärung (statt der bescheideneren Illustration) in besonders helles Licht stellt.

Es muss also schon in der rein poetischen Vergleichung etwas zu dem verglichenen Ausdrucke hinzukommen, was nicht schon durch ihn selbst gesagt ist. Genau so wie das künstlerische Bild zu der Vorlage in der Natur etwas hinzubringt, was nicht in ihr zum Ausdruck kommt. Es ist in beiden Fällen, wie zu vermuten, ein rein formales Moment. Wir möchten es das Moment der spezialen Ergänzung nennen. Wie nämlich der Künstler in seinem Bilde die Natur in ihrem generellen Vorwurfe nicht bloss kraftlos abklatscht, sondern ihr selbständig nachwirkend eine species facti zu geben bestrebt ist; daher alles Ueberflüssige, Nichtige, Zufällige leicht übergeht, das Entscheidende, Bedeutende, Notwendige aber betont, heraus- und gleichsam zu Ende arbeitet (wohin die Natur in diesem Falle recht eigentlich tendiert hat): ebenso wiederholt der poetische Geist in seinem Vergleiche nicht bloss den allgemeinen Ausdruck in einem genau entsprechenden. Sondern er spezialisiert ihn in einer abweichenden Vorstellung, die aber das, worauf es ankommt, hinzubringt und so die Anschauung nicht bloss, wie wir im zweiten Teile auszuführen hatten, im allgemeinen variiert und exponiert, sondern im besonderen Sinne des jeweiligen Vorgangs festsetzt und bestimmt. Jener innere Weltspiegel, von dem wir zu reden hatten, bringt vermöge der ihm eignenden aprioristischen Synthese zu dem im

[1]) Haml. II, 2 (Globe Edit. 822, 198 sq.).

einzelnen Falle Angeschauten zugleich das Merkmal aus der Gesamtanschauung hinzu.

Dante, was die Abstraktion und Subjektivität der Dichtung anlangt, der äusserste Antipode Homers, gilt mit Grund für den einzigen, den die Neueren in der konkreten Plastik seines poetischen Ausdrucks dem Homer an die Seite setzen können. Ja, legt man hierbei den Nachdruck auf Kürze und Präzision, so könnte man den Italiener dem Griechen fast vorziehen. Dante hat, wie das ganze Mittelalter, den Homer wohl kaum weiter als nach seinem unsterblichen Namen gekannt, den er an die Spitze der klassischen Poetenschaar im limbo stellt, welche ihn — Dante — als sechsten unter sich aufnimmt.[1]) Von Studium und Einwirkung auf Dante kann schon bei dem litterarischen Zustande „Homers" im Mittelalter wohl kaum die Rede sein.[2]) Wundersam und für die Theorie höchst bekräftigend erscheint unter diesen Umständen die beinahe konforme Ausprägung eines allgemeinen künstlerischen Ausdrucksmittels bei zwei sonst durchaus entgegengesetzten, ja sich völlig fremden Charakteren an verschiedenem Orte und in gänzlich verschiedener Zeit.

Mit Homer teilt Dante — was Virgil oft vermissen lässt — jene poetische Weitsichtigkeit, welche die ganze Breite des Weltbildes umspannt, ohne seine intimsten Schattierungen aus dem Auge zu verlieren; die originale, nicht wie bei Virgil oft ängstlich kopierte Freiheit im Aufgreifen der Bilder, die Schärfe und Sicherheit im Herausarbeiten der Vergleichspointe. An der Stelle des Inferno (Anf. des XV. Ges.), da Dante auf seinen Lehrer Brunetto Latini trifft, geht er mit Virgil auf dem Damme des nebelüberhangenen Phlegetonflusses und glaubt sich auf den Deichen des nebligen Flandern,[3]) den Dämmen

---

[1]) Inf. 4, 88—103. Als Lehrer des Virgil preist den Homer „den guten Dichter, den besten unter den Griechen" sogar König Alfred in seinem Boethius. Vgl. Comparetti, Virgilio in medio evo I, p. 174.

[2]) Vgl. auch Cavedoni, Osservazioni critiche intorno alla questione se Dante sapesse il greco. Modena 1860 und Comparetti a. a. O. 260. Virgil sein Dolmetsch mit Griechen. So Inf. 26.

[3]) Inf. 15, 4 tra Guizzante e Bruggia (Brügge). Könnte Guizzante (Guzzante) nicht Ostende sein?

der Poniederung (an der Brenta bei Padua). Die Entgegenkommenden blinzen nach den Wanderern, um sie im tiefen Dämmer zu erkennen, wie am Abend bei Neumond. Sie kneifen die Brauen ein wie ein alter Schneider, der seine Nadel einfädelt. Es handelt sich darum, den allgemeinen Ausdruck des Spähens in der Dämmerung zu veranschaulichen. Hier wird nun zunächst das Lokal der Dämmerung, der Damm des nebligen Flusses, mit bestimmter Szenerie von fern und nah versehen. Dann versetzt uns das Spähen der Begegnenden auf die abendliche Strasse beim Neumond. Doch noch nicht genug damit. Wir sollen sogar die ganz besondere Miene dieser Spähenden im Nebel, als ob wir selber auf sie träfen, gewahren. Und das entscheidende Merkmal ist sofort zur Stelle in der Miene des einfädelnden Schneiders. Für die vom Grössten anfangende bis ins Kleinste gehende spezielle Ergänzung des allgemeinen Vorgangs durch das poetische Bild ist gerade dieser Vergleich vom vecchio sartor, der als solcher aus dem Zusammenhang gerissen schon manches Kopfschütteln erregt hat, ganz besonders geeignet. Von homerischen Analogien begegnet uns wegen des gleichen Bezuges der Vergleich (Il. 19, 373 sq.) beim Schilde des sich mit den neuen Waffen in der Mitte der ausschwärmenden Seinen waffnenden Achilles. Der Schild sendet seinen Glanz aus fernhin wie der Vollmond:

„Wie wenn draussen im Meere der Glanz herleuchtet den Schiffern
Vom auflodernden Feuer, das hoch auf Bergen entflammt
Brennt in einsamer Hürd'; indes mit Gewalt sie der Sturmwind
Durch fischwimmelnde Fluten entfernt von den Freunden hinwegträgt:
So von Achilleus Schild auch leuchtete Glanz in den Aether".

Auch hier genügt die Beziehung des Fernglanzes des Schildes auf den Vollmond nicht. Sie muss vervollständigt werden durch die ganze Szenerie der im Angriffssturm sich davon entfernenden Griechen und spezialisiert durch die Bedeutung

des Leuchtfeuers auf dem Berge für die fern auf dem Meere sich danach richtenden Schiffer.

Man kann bei dieser Gelegenheit studieren, welche Bewandtnis es mit den progressiven Bildern der Dichter habe, die auf eine einheitliche Anschauung hinwirken sollen, wie es doch im poetischen Vergleich angestrebt wird. Denn der (ein- oder mehrfache) Vergleich ist ja nur des thatsächlichen Vorgangs willen da, dessen einfachen Ausdruck er anschaulich machen soll. Lessing hat im XV. und XVI. Kapitel des Laokoon und im III. der Antiquarischen Briefe, in dem er noch einmal auf die Frage der „Homerischen Gemälde" zurückkommt, nur die ganz spezielle Eigentümlichkeit der Poesie im Auge, Vorgänge (im kontinuierlichen Nacheinander) zu schildern, welche ihr die Malerei nicht nachmachen kann. Nun giebt es doch aber poetische Schilderungen, in denen Bilderfolgen verknüpft werden grade um eine einheitliche Anschauung von einem einzigen Vorgangsmoment in der Weise der bildenden Kunst, d. h. mit möglichster plastischer Kraft hervor zu bringen. Solcher Art sind die Bilder in den poetischen Vergleichen, die nun wieder den Vorteil des bildenden Künstlers vor dem Dichter ins Licht treten lassen, einen Vorteil, den Goethe oft bitter empfunden und leidenschaftlich ausgesprochen hat. Denn alles Genie des Dichters bleibt hier hinter dem bloss geübten Pinsel oder Meissel des durchschnittlichen Künstlers zurück. Wir möchten dies hier betonen, weil wir (in der Einleitung) sahen, dass Schnaase grade an die Betrachtung des Bilderschatzes der Danteschen Vergleiche resignierte Bemerkungen über das Zurückbleiben des in seinen Rahmen gebannten Künstlers hinter der im Fluge durch die Welt schweifenden Phantasie des Dichters knüpft. Da müssen wir nun an diesem Punkt unserer Ausführungen von diesem dichterischen Vorzuge grade hinsichtlich der Vergleiche zunächst gestehen: non tanti est. Wen hat dies Gefühl von der Ohnmacht des Dichters es dem Maler gleich zu thun an hierfür entscheidenden Stellen nicht schon überkommen? Nicht zum mindesten bei den stammelnden Vergleichen Romeos nach der ersten Begegnung mit Julia, wo Shakespeare diesen Eindruck beim Hörer zweifellos noch

absichtlich befördern will, indem er den wie vom Blitz getroffenen Verliebten mit einem ganz wüsten Bildquodlibet anheben lässt:

„Wie in dem Ohr des Mohren ein Juwel
So hängt der Holden Schönheit an der Wange der Nacht!“ [1])

d. h. auf einmal: Julius Schönheit verdunkelt rings um sie alles zur Nacht. Auf dieser Nacht hebt sie sich ab wie ein Juwel, wie das Wertvollste auf der Folie des Niedrigsten, wie ein Juwel am Ohre eines Negers! Was entnimmt schliesslich die Anschauung des nicht verliebten Hörers aus dieser Zweiversgallopade durch Tag und Nacht bis zu den Edelsteinen und Negern Afrikas? Was selbst aus dem noch darauf gesetzten Ausblick auf die „schneeweisse Taube im Krähenschwarm“? Nichts mehr als dass sie dem jungen Manne sehr schön vorkommen müsse und dass man ihr Portrait, recte ihr Auftreten herbeiwünscht um seine Schilderung zu prüfen. Wobei dann freilich manche Theaterjulia alsbald wieder den Vorteil des Dichters vor dem „Maler“ jedem zu Gemüte führen wird!

Der wahre Vorteil des Dichters beruht hier durchaus nicht auf der reichen und raschen Progression seiner einzelnen festen Bilder. Die Phantasie des Dichters ist eine Kutsche, die zwar weit und rasch, aber nirgends hin trägt und einen in dem Momente hinauswirft, wo man Halt machen will. Pegasus hat zwar Flügel und lebt von Wasser, das auf allen Parnassen der Welt zu haben ist! Aber er hat weder Zügel noch einen Stall, und noch niemand hat das Dichterross anders als im Flug abgebildet. Es nützt dem Reiter also nur, soweit es unausgesetzt in Bewegung ist. (Wenn man genug hat, empfiehlt es sich früh genug von selbst!) Nicht die einzelnen festen Bilder locken es zur bequemen Weide, um bald dahin bald dorthin zu springen: sondern der Flug, den es über diese Bilder hinweg nimmt, die Folge, in der sie — nicht etwa kaleidoskopisch zusammenschiessen, sondern har-

[1]) Akt I, Szene 5. Gl. ed. 718, 46 sq.

monisch in einander übergehen. Man kann in der That den Zweck der einzelnen Bilder im (noch so gehäuften) poetischen Vergleiche damit charakterisieren, dass sie alle zusammen über einander gelegt gewissermassen in ihrer Mischung oder in ihrem Durchschnitt eine Resultante hervorbringen sollen, die dem Kurs der dichterischen Anschauung jeweilig entspricht. Die Probe ist, wenn der Hörer in eben die Richtung gedrängt wird, auf welche diese Resultante hinzielt. In ihr komprimiert sich die ganze Bilderfolge. Kann sie der Dichter nicht herstellen, ist er nur ein Stümper und Stückler, wie es in Deutschland auch in unserer Zeit wieder „schlesischer Dichterruhm" ist, so nützen ihm die reichsten und schönsten, ja selbst die wohlschmeckendsten und wohlriechendsten Bilder nichts. Er wird nur „von Kindern und Affen bewundert" werden. Aber „Herz zum Herzen", den Eindruck des Lebens, der der wahre Vorteil des Dichters vor dem bildenden Künstler ist, wird er nicht schaffen.

In jenem Danteschen Vergleiche, auf den wir zurückgreifen, weil der Leser sich bereits in ihn hinein gelebt hat, kommt es gar nicht auf die einzelnen Bilder für sich an. Der Dichter will weder Flandern noch die Brenta bei Padua, noch einen Neumondabend, noch endlich einen alten Schneider bei der Arbeit schildern. Sondern er will das spähende Augenkneifen Vorübergehender auf nebligem Wege schildern. Die ganze Bilderfolge verdichtet sich schliesslich in diesem, dann aber auch mit lebendigster Bestimmtheit wirkenden Eindruck.

Man könnte diese Beobachtung fortsetzen und zu eruieren suchen, welche Momente seines Berichts sich der Dichter wohl besonders herausgreife, um sie auf diesem Wege durch vergleichende Bilderfolgen zu illustrieren. Man würde aufschlussreiche Bestätigungen des „Laokoon" dabei erfahren, so z. B. dass der Dichter gerade nicht den malerischen Moment, sondern dass er gerade den unmalerischen, den „transitorischen" (Laokoon III) am liebsten wählen wird. Und noch eine merkwürdige Erfahrung wird sich einem dabei aufthun. Dass nämlich die Dichter zu ihren (ernsthaft beabsichtigten)

Vergleichen auch keineswegs die bedeutenden Momente im allgemein künstlerischen Sinne wählen. Wir haben oben gesehen, das Shakespeare den Romeo in entscheidendem Augenblicke, zweifellos nur um ihn zu charakterisieren, mit den entsprechenden Vergleichen ausstattet. Zu dieser Erkenntnis scheinen die Kunstrichter sogar schon frühe gekommen zu sein. Wenigstens gehört es schon im 17. Jahrhundert zu ihren Resultaten, an denen sie oft an falschem Ort mit Eigensinn festhalten, dass der Affekt „die poetischen Mittel", Sentenzen, Bilder, ausschliesse. Sie meinen die Entscheidung im Affekt. Das war der Ausgangspunkt des Theorems und ist soweit ohne Zweifel richtig. Nur so lange der poetische Bericht ruhig ist, wird der Dichter zu dem künstlichen Mittel greifen, die Anschauung zu beleben. Nur hier wird es sich ihm von selbst aufdrängen; wie nur der ruhig Wandernde sich seinen schweifenden Betrachtungen überlässt, der aufgeschreckte aber und eilige sich nur an das hält, was ihn umgiebt. Wo der Bericht des Dichters von selbst lebendig wird, gar wo er zur angespannten Entscheidung drängt, da müsste er sich doch schlecht auf seinen Vorteil verstehen, wenn er ihn durch künstliche Faxen verstärken und Leuten, denen das Haus über dem Kopfe brennt, Beleuchtungseffekte zeigen wollte.

In jenem Gesange des Danteschen Inferno wird kein Maler den Moment herausgreifen, da Brunetto Latini und seine Begleiter mit gekniffenen Augen nahen, um daran sein Bild zu knüpfen. Sondern ganz gewiss einen der beiden darauf folgenden, wo Brunetto den Erkannten beim Saume seines Mantels fasst und dieser ihn anstarrt voll Schreck, den einstigen verehrten Lehrer an diesem Orte zu finden; oder wo der einstige Schüler sich alsbald mit der Stirne gegen ihn neigt, ehrfürchtigen Dank selbst hier ihm noch bezeugend. Aber gerade diese Momente schildert Dante im thatsächlichsten Bericht, ohne das geringste metaphorische Beiwort, geschweige denn Bild. Ebenso wird bei jenem homerischen Vergleiche des achilleischen Schildes, da der Held sich rüstend ihn ergreift, nicht gerade der malerische Moment sein. Sondern der bald darauf folgende, da der

fertig gerüstete Held den vom Lenker Automedon vorgeführten Kriegswagen besteigt und zur letzten Entscheidung den unsterblichen Rossen zuruft.

Doch wir kehren von dieser Bemerkung über das Ansetzen der Vergleiche im poetischen Bericht wieder zu ihnen selbst zurück. So viel glauben wir zu erkennen, dass die Bilderfolge in ihnen nicht für sich selbst da sei. Sie sammelt sich nach den entscheidenden Merkmalen, die sie hinzubringt, zur Verstärkung des lebendigen Eindrucks des Berichts. Homer fasst gern am Schlusse des Gleichnisses die entscheidenden Merkmale, die es hinzu gebracht hat, indem er den Bericht wieder aufnimmt, zusammen. Die vergleichende Bilderfolge setzt daher nur ein oder sollte nur da einsetzen, wo jene Verstärkung nötig ist; nicht wo der Bericht selber zur Entscheidung drängt. Der Dichter kann mit ihr dem Maler gegenüber keinen Staat machen. An sich — als progressive Bildergallerie — ohne jenen künstlerischen Zweck, bedeutet sie gar nichts als Ideenflucht und oft genug — bei Dichtern, die wegen ihrer Bilderfülle in ihrer Zeit in hohem Ruhm standen — ist sie auch nichts anderes. Was nämlich die sogenannte Ideenflucht der irgendwie Geistesgestörten (eine fortwährende planlose Veränderung der Direktive des Geistes) verschuldet, das ist eben die blosse Vergleichsfähigkeit, die Assoziation der Bilder. In jedem Bilde liegt die Fähigkeit, sich einem beliebigen anderen nach irgend einem in ihm liegenden Merkmal zu vergesellschaften nach den einfachen aber allherrschenden Gesetzen der psychischen Synthese. Das Assoziationsband ist immer vorhanden, wenn man ihm auch oft nicht beikommen kann, da die Kombinationen unerschöpflich sind (bis in die ganz äusserlichen bildlichen Bezüge des Wortes als Zeichen) und sich auf ganz individuellen Vorbedingungen (der Erinnerung und des Erlebnisses) abspielen. Shakespeare lässt im Lear (IV, 6. Szene) seinen wahnsinnig gewordenen Helden mit einem Absatz reiner Ideenflucht (ohne jede Beziehung aufs Drama) auftreten, der dann freilich alsbald wieder auf die persönlichen Erlebnisse, die tragischen Anlässe der Geistesverwirrung zurücklenkt. Es ist der Absatz, der mit den Worten beginnt: Nature's

above art in that respect. There 's your press-money[1]) etc. Man muss ihn englisch lesen, weil die Bedeutung und Beziehung der englischen Worte für die Anknüpfung der fliehenden Bilder den Ausschlag giebt. So bringt ihn gleich in den angeführten Eingangsworten der Ausdruck respect (in dieser Hinsicht) durch seine soziale Bedeutung auf die Vorstellung des Trinkgeldes. In der Tieckschen Uebersetzung hat die Stelle auch wortwirklich keinen Sinn. Ideenfluchten lassen sich nicht übersetzen, noch viel weniger als Witzspiele; da selbst die ähnlichsten Sprachen niemals vollständig in den Wendungen und Beziehungen der Worte übereintreffen.

Den Shakespeare hat die Progression der Bilder im Wahnsinn, die der Volksmund ja thatsächlich mit der Realbezeichnung für Dichten, mit dem Worte „Phantasieren" deckt, sichtlich beschäftigt. Er ist diesem Phänomen nicht aus dem Wege gegangen, wie die Griechen (beim rasenden Ajas), sondern er hat es ausser im Lear auch noch in Ophelia und der Lady Macbeth mit einer eigenen Sorgfalt behandelt, die den Irrenarzt erstaunen lässt, wie leicht und sicher er sich in dieser dunkeln und gefährlichen Region bewegt. Der Grund ist, dass er sie eben nicht, wie der schaale Haufe seiner Nachtreter auf diesem sensationellen Gebiete, in der Pose des Arztes, sondern durchaus als Dichter behandelt. Dadurch hat er Muster des tragischen Eingreifens des Wahnsinns auch in seiner Erscheinung und nicht bloss (wie im Ajas) in seinen Folgen gegeben, die nun zugleich den Arzt durch ihre Naturtreue überraschen, eben weil sie nicht studiert, sondern durchlebt sind. Im Irrereden Opheliens und der Lady Macbeth fällt besonders das sprungweise Fortschreiten in Kontrastvorstellungen auf, und es will scheinen, als ob das mit dem Geschlechtscharakter des Weibes im allgemeinen zusammenhänge. Es charakterisiert auch in Goethes Faust Gretchens Wahnsinn, der sich an Ophelien entzündet hat. Bei Hamlets verstelltem Wahnsinn scheint Shakespeare sogar mitunter seine Virtuosität in der Wiedergabe des Phä-

[1]) Gl. ed. 871 b, 88 sq.

nomens Streiche zu spielen. Da er aber den Helden in einer Aufregung darstellt, die in den Wahnsinn wirklich hinüber schwankt, und auf Halluzinationen (als welche sich die Erscheinung des Geistes in der Szene mit der Mutter klar qualifiziert) die ganze Anlage der Tragödie gründet, so ist die momentan allzu grosse Natürlichkeit von Hamlets verstelltem Wahnsinn der Lebenswahrheit dieser Figur wieder zu statten gekommen. Shakespeares „Narren", zumal der im Lear, sind von einem ähnlichen Gesichtspunkte aus zu beurteilen. Dass Shakespeare den verstellten Wahnsinn mit seinen gesuchten Fratzen und vorbereiteten Trümpfen so fein kennzeichnet wie der berufenste und erfahrenste Gerichtsarzt, belegt wiederum im „Lear" Edgar.

Das Gemeinsame zwischen dem künstlerischen und dem krankhaften Phantasieren (zwischen „Genie und Wahnsinn") liegt eben für unseren ästhetischen Standpunkt in der spontanen Erregung der Vorstellungsmasse rein nach ihren gleichsam mechanischen Bedingungen (den Gesetzen der psychischen Synthese). Nur sind die Gründe für diese Erregung völlig entgegengesetzt. Hier sind sie pathologisch, beruhen zwangsweise auf physiologischen Vorgängen (wie im Traume); dort sind sie rein geistiger Natur und willkürlich (wach!), ohne dass die Gefahr des Uebergangs ins Krankhafte, zum mindesten der Prädisposition, wie die Erfahrung lehrt, ausgeschlossen ist („Träumer"!). Die Vorstellungswelt des Phantasierenden ist ferner genau wie die des Dichters in seiner Produktion eine Welt für sich (eben da sie auf einer eigenen psychischen Gesetzmässigkeit beruht). Die krankhaft erregte Phantasie ist zwar in dem Masse als sie unter physiologischem Zwange steht, um so mehr der Notwendigkeit ausgesetzt, die Färbungen und freien Gebilde des Wahns (Illusionen und Halluzinationen) für Wirklichkeit zu halten. Allein auch die gesunde Phantasie ist in ihren höheren Potenzen und durchschnittlich in ihren Erregungszuständen von dieser Gefahr nicht befreit. Eine erhöhte Illusionsfähigkeit (dies Wort im pathologischen Sinne) begleitet im Guten und Schlimmen die geniale Natur durch das Leben, und alle schliesslich verschönen in ihrer Phantasie das Gewünschte, verzerren das

Missliebige. Fast alle regen Geister, und selbst so nüchterne wie Spinoza, erzählen von Halluzinationen, und woher kämen die Gespenstergeschichten, wenn nicht durchwegs die erregte Phantasie Halluzinationen ausgesetzt wäre.[1])

Wir werden auch hier wieder in der Frage der freien Bilderfolge in poetischen Vergleichen auf jene besondere Art des poetischen Erlebnisses zurückgeführt, die auf der Grenze steht — wir sagen hier nicht zwischen kranker und gesunder, aber zwischen zwangsweiser und willkürlicher Erregung der Phantasie: auf der Grenze (die man ihr ja auch physiologisch zuweisen muss) zwischen Wachen und Träumen, auf die Vision.[2]) Dieser eigenartige Vorgang, das thatsächliche Phänomen der Poesie in Wirklichkeit, hat uns durch den Dichter, der ihn aus persönlichster Erfahrung heraus resolut zum Rahmen seines Weltgedichts erhob, in den sich hier aufdrängenden Fragen letzte Aufschlüsse gegeben. Die Vision hebt sich aus der wirren Flucht der transitorischen Traumbilder als feststehendes und in der Erinnerung dauerndes Bild heraus. Sie scheint uns in diesem Falle also nicht viel zu helfen. Sie giebt sich als der gerade Gegensatz der willkürlichen Bilderprogression, wie wir sie in den Vergleichen

[1]) Die neuere, vorgeblich rein physiologische Beurteilung der erregten Seelenzustände schiebt diese Erfahrung wie alle von der sogenannten „geistigen" Seite kommenden Einwirkungen geflissentlich in den Hintergrund. Sehr zu ihrem Nachteil! Denn gerade die durch willkürliche Erregung hervorgerufenen visionären Fiktionen, so zumal die Absorption in erregender (spannender) Lektüre, in der Scheinwelt des Theaters u. s. w., könnten ihr wirkliche Aufschlüsse geben über das selbständige Spiel der „partialen" Fiktionen (vgl. Parisch, Ueber die Trugwahrnehmungen, Leipz. 1894), das sich zuletzt der Willkür entzieht.

[2]) „Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasien, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde hiessen, hiess bei ihnen die Enargie. Daher hat einer, wie Plutarchus meldet (Erot. T. II, p. 134), gesagt: die poetischen Phantasien wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden: *Αἱ ποιητικαὶ φαντασίαι διὰ τὴν ἐνάργειαν ἐγρηγορότων ἐνύπνιά εἰσιν.* Ich wünschte sehr, die neueren Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennungen bedienen, und des Wortes Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben" u. s. f. Lessing im Laokoon XIV, A. 2.

der Dichter antreffen. Dem Erlebnis im poetischen Bericht kann sie ihre magischen Farben leihen, wie wir im ersten Teil sahen, und den darin auftretenden rein abstrahierten Figuren ihre Lebenswirkung (T. II). Von der planlosen Hast, mit der der poetische Berichterstatter in seinen Vergleichen durch die ganze Welt schweift, scheint sie sich gerade zu entfernen.

Wohl! In der Wirkung, jedoch nicht im Zusammenhang. Der Rahmen für die Vision, der Träger ihrer phantastischen Bestimmtheit ist und bleibt der Traum. Keine Vision kommt gleichsam vom Himmel herab, ohne dass ihr ein völliger Traumzustand vorausgehe, dessen Bilderfluchten (an und für sich unkontrollierbar, da der Traum tief ist) vor ihr in der Erinnerung zurücktreten. Die natürliche Folie für die Vision und darum die passendste Grundlage, auf der sich ihre Wirkungen darstellen lassen, ist also die traumhafte Bilderflucht. So kann der Tonkünstler eine Melodie nicht wirksamer herausarbeiten und für das Gehör einnehmender und bezwingender gestalten, als indem er sogenannte Durchführungen voranschickt, Folgen von rasch wechselnden kurzen Tongestaltungen, die von Anklängen an das Thema ausgehend sich immer weiter von ihm entfernen, bis sie es am entscheidenden Motiv wieder aufgreifen und so der thematischen Melodie wieder Raum geben. (Wie aus diesem Kunstgriff die Selbständigkeit unserer gesamten modernen Instrumentalmusik — Sonate, Quartett, Sinfonie — erwachsen konnte, ist von hier aus vielleicht am besten einzusehen.) Es giebt Stellen in der Ilias, wo die Vergleichungen so rasch auf einander folgen und sich jeweilig so häufen, dass man mitunter nicht recht mehr weiss, wo man sich befindet. Sie finden sich gerade in der Partie, die der grossen Entscheidung des Gedichts, dem Kampf zwischen Achill und Hektor, vorausgehen. Dagegen wird diese selbst und die ihr folgende Leichenfeier des Patroklos fast ohne Gleichnisse erzählt. Der 23. Gesang der Ilias hat die wenigsten und kürzesten Gleichnisse. Aus dem wogenden Bildermeere hebt sich der strahlende Höhenpunkt des poetischen Berichts nur um so fester und greifbarer heraus. Er wird auf sich selbst gestellt, von den ver-

schwimmenden Vorstellungen isoliert und so zur Wirklichkeit inmitten der Fiktion.

Wir lernen so den Nutzen der freien Bilderfolgen für den poetischen Bericht auch nach ihrer stofflichen Seite würdigen: als traumhafte Vorstellungsfluchten, die immer und immer wieder den Geist im Bannkreis der Phantasiewelt erhalten, sein Heraustreten aus ihr (gleichsam sein Erwachen) bei nachlassendem Eindruck — in Expositionen u. dergl. — verhindern, die entscheidenden Momente aber so vorbereiten, dass sie sich eben als Vision d. h. fiktive Wirklichkeit ausnehmen. Noch einen besonderen Kunstgriff der Dichter können wir dabei gerade von Dante lernen, der in der Mitte steht zwischen der formalen und stofflichen Bedeutung der Vergleichsbilder für den poetischen Bericht. Auch er gehört unter den Begriff der speziellen Ergänzung (des verglichenen Vorgangs durch die Vergleichsbilder), aber nicht nach der rein formalen Seite des Herausarbeitens der Bildfähigkeit des einfachen Ausdrucks durch die Vergleichsmerkmale, sondern nach der ganz materialen der Stützung des jeweiligen Berichts durch die Natur der hinzutretenden Vergleichsbilder. Es wird hier nämlich, wie leicht einzusehen ist, des Dichters Aufgabe sein, das Gewöhnliche, auf das er gerade Nachdruck legt, durch ausserordentliche, „weit hergeholte“ Bilder nach Möglichkeit zu heben; wie wir vorhin eben im Shakespeareschen Romeo sahen, der sein Mädchen als die Krone der Schöpfung bezeichnen möchte mit seinem Bilde vom Neger, vom Juwel und der Nacht. Noch mehr wird es des Dichters Aufgabe sein, das ganz Ungewöhnliche, kaum Vorzustellende und ihm darum kaum zu Glaubende durch Bilder vom Nächstliegenden, täglich Gewohnten und Vertrauten dem Hörer nahe zu bringen, es vorstellungsgerecht zu machen. Hierauf nun ist Dante schon durch die Natur seines Vorwurfs, wie kein anderer Dichter, hingewiesen. Es lohnt auf dem bis zum Ueberdruss durchackerten und jährlich neu bestellten Gebiete der Danteschen Gleichnisübung[1]) im Einzelnen zu beobachten, wie sicher und resolut er sich dieser

[1]) S. die kompendiöse Behandlung durch Venturi 1889 in 2 Bänden.

seiner besonderen Aufgabe annimmt. Kein Dichter der Welt bringt eine so hausbackene, landläufige, vertraute Welt zu seinen Vergleichen, als dieser Führer ins „Unbetretene, nicht zu Betretende", der Schilderer des „unbekannten Landes, von dess Bezirk kein Wanderer wiederkehrt". Er hat in dieser Hinsicht nur ein litterarisches Analogon, das ihm auch darin zweifellos zum Vorbild gedient hat: das ist die Bibel. Wenn wir die Weltmacht des Buches der Bücher von aussen her begreifen wollen, so dürfen wir die Familiarität, die Allvertrautheit seiner Sprache, seiner Vergleiche nicht ausser acht lassen. Diese steht immer im reziproken Verhältnis zu der Tiefe und Ungreifbarkeit des Vorwurfs, wie durchgehend in den Gleichnissen Christi von Gottes Ansprüchen an die Menschenseele, die alle von der äussersten Familiarität sind (Hausvater, verlorener Sohn, Bräutigam u. a.). Dass die hebräische Phantasie im Ausdruck ihres Triumphes und ihres Jammers auch Himmel, Erde, Meer und alles, was darin ist, in Bewegung setzen kann, darf nicht abhalten, diese ihre Beschränkung auf das Naheliegende, allen Zugängliche bei Vorführung des Höchsten, Unsinnlichen (gerade im Gegensatz zur indischen!) hervorzuheben.

Eine der Centralstellen für die Danteschen Vergleichsbilder ist ohne Zweifel des Jesaias treuliches Wort: „Ich will dich trösten, wie einen seine Mutter tröstet".[1]) Die Fürsorge der Mutter, nicht bloss der menschlichen, für ihr Kind, sondern auch der tierischen für ihr Junges[2]) muss dem Wanderer durch das Jenseits, der sich gern als einen Pilger in allen Zuständen und Beschwerden seiner Fahrt schildert, ganz besonders vorschweben, wenn er die treue Obhut seines Führers und seiner Führerin oder die Liebeswunder des Paradiso im allgemeinen vorstellig machen will. Für letztere bietet sich

---

[1]) Par. 22, 4 sq. E quella, come madre, che soccorre
Subito al figlio pallido ed anelo
Con la sua voce, che il suol ben disporre . . .
Par. 1, 100 sq. Ond 'ella, appresso d'un pio sospiro,
Gli occhi drizzò ver me con quel sembiante,
Che madre fa sopra figliuol deliro.

[2]) Storch über seiner Brut kreisend, Par. 19, 91 sq.

ihm öfters[1]) das Bild des hungrigen und des dankbar satten Kindes an der Mutter Brust. Dieses in der bildenden Kunst seiner Nation zu unvergleichlicher Fülle und Höhe des Ausdruckes entwickelte Motiv finden wir also bei ihrem inspiratorischen Dichter in ausgesprochener Verwendung zur Illustration des höchsten Mysteriums. Ebenso wie das menschliche Naturwesen, das Kind, treten auch des Menschen animalische Genossen, die Tiere, und zwar gerade die in engster Fühlung mit ihm Stehenden, die Haus- und Nutztiere (Storch, Tauben, Bienen, Schwein aus dem Kofen Inf. 30, 27) gerade deshalb so häufig in Vergleichsbildern auf, um die ferne Höhe und Ungreifbarkeit der Uebernatur in die vertraute Umgebung der reinen allernächsten Natur des Landmanns, namentlich des italienischen Weinbauern[2]) hinüberzuführen und so zugänglich zu machen. Das Schweben der Bewohner des Jenseits (nicht bloss im Himmel, sondern auch in gewissen Regionen der Hölle[3]) giebt dabei von selbst Anlass, die Vogelwelt im Tierreich auffallend zu bevorzugen. Doch mögen hierbei schon damals bei Dante Einwirkungen der beliebtesten und zur Nationalleidenschaft gewordenen Form der Jagd in Italien, das (ohne Wälder!) die Tiere des Waldes kaum kennt, mit massgebend gewesen sein.

Neben diesen unmittelbarsten Lebensbildern steht bei Dante freilich auch schon jene fernste Region der poetischen Vergleichung, die durch den Missbrauch des Humanismus in den Ruf frostiger Leblosigkeit gekommen ist, die Schulregion der klassischen Mythologie in heller, humanistisch bevorzugter Beleuchtung. Doch wenn Dante, auf dem Geryon schwebend gleich Phaeton und Ikarus[4]) auf ihren tollkühnen Luftfahrten, Furcht empfindet, in der zehnten Bolgie sich an die Aeginetische Pest[5]) (bei Ovid) und den Wahnsinn des Athamas[6])

[1]) Par. 23, 121 sq., Par. 30, 81 sq.

[2]) Vgl. Inf. 15, 96 (pflügender Bauer). Inf. 24, 123 (Regen im Rauchfang). Purg. 4, 19 sq. (Weinbergshüter, der die Hecke ausbessert). Par. 21, 81 (Mühlenrad).

[3]) S. Kreis der Liebesfrevler (Paolo und Francesca)!

[4]) Inf. 17, 106 sq.

[5]) Inf. 29, 58 sq.

[6]) Inf. 30, 1 sq.

erinnert fühlt; ja selbst in den Heilssphären des Paradiso die Wirkungen von Beatricens gesteigerter Schönheit an jener misst, die Semelen Verderben brachte: so darf man die naive, pseudoempirische Bedeutung der antiken Mythologeme im mittelalterlichen Christentum auch bei Dante, dem „ersten Humanisten" nicht ausser Acht lassen. Neben den Sphären und Wundern, die er schildert, erscheinen sie nicht blos als thatsächliche irdische Belege, die sich so ereignet haben, sondern sie sind es für ihn wirklich. Die allegorische Prophetie, die man ihnen — nur auf dämonischem Untergrunde — ganz analog den Geschichten des alten Testaments beimass, verleiht ihnen bei Dante noch einen eigenen Nachdruck, den sie später ganz einbüssten. In den Buss- und Erbauungsbildern, aus denen die reuigen Seelen des Purgatoriums Läuterung und Erhebung gewinnen sollen, stehen die klassisch-heidnischen den heiligen Vorwürfen durchaus parallel.

Man kann sich hier förmlich in den historischen Moment hineinfühlen, da das Rinascimento (die gelehrte Bildung vom klassischen Altertum) in der mittelalterlichen Anschauung, die ohne Bruch die antike Tradition weiter geführt und sich bis zur Unkenntlichkeit assimiliert hat, einsetzt und sich noch auf sie stützt.

Es wird schliesslich nach unseren Auseinandersetzungen über das genetische Verhältnis zwischen Allegorie und Vergleichsbild, das wir gerade an Dante studierten, nicht auffallen, wie leicht grade bei diesem Dichter das Gleichnis sich in die rein allegorische Sphäre hinein begiebt. Die Poetik kennt im Kleinen das, was hier als durchgeführtes allegorisches Bild entgegentritt, als Metapher.

Wenn ich die Sonne das Auge des Himmels nenne, so vergleiche ich nicht förmlich die Sonne mit dem Auge, sondern ich allegorisiere in dieser Metapher. Eine weit ausgeführte Metapher ist daher ein Rätsel, zu dem die Auflösung der metaphorisierte Gegenstand ist. Unser Dichter nennt selbst an einer berühmten Stelle, wo er dies allegorische Verfahren im Gleichnis anwendet, seine weit ausgesponnenen Metapher ein „Rätsel" (Ma perch'io non proceda troppo chiuso! Doch dass ich nicht zu weit im Rätsel gehe! Par. 11, 73). Die Stelle

ist natürlich die von dem verwehrten Liebeswerben und der endlichen feierlichen Vermählung des heiligen Franziskus — mit der Armut. Das ist die Auflösung des Rätsels. Die vielberufene, von Giotto sogar wortwörtlich nach dem Meister gemalte Dantesche Allegorie erscheint im Gedicht nicht als Allegorie. Sie ist nur ein allegorischer Vergleich, eine ausgeführte Metapher im Munde des dominikanischen Lobredners des Stifters des rivalisierenden Bettelordens: Der Preis des reichen Kaufmannssohnes von Assisi, der statt der vom Vater erhofften reichen Frau sich die Armut zur Lebensgefährtin wählte, durch den jungfräulichen Lehrer der Kirche. Es ist ein Rätsel, das der heilige Geist der Welt aufgiebt, indem er so weitläufig von der Vermählung eines seiner Höchstgeweihten spricht. Dante ist daher von dem regelmässig bei Giotto oder Assisi gegen ihn erhobenen Vorwurf der geschmacklosen Beeinflussung seines malenden Jüngers freizusprechen. Die Armut (übrigens in aller Dürre und Abgerissenheit bei Giotto noch immer eine rührend sympathische Gestalt) tritt nirgends als allegorisches altes Weib in seinem Gedicht zur Hochzeit an. Was Giottos Pinsel breit als Szene ausführt, ist bei ihm ein Spiel des Witzes, ein Rätsel, das mit der Auflösung (Armut!) eben alsbald seine bildliche Bedeutung verliert.

Man könnte nun gerade an dem eben besprochenen Falle die ganze hier vorgetragene Lehre von der rein instrumentalen Bedeutung der Gleichnisse bestreiten und behaupten, das Gleichnis sei dennoch Selbstzweck; es sei eben eine Vision in der Vision. Bei Dante liegt dieser Einwurf wiederum besonders nahe, da er thatsächlich Visionen innerhalb seiner Vision hat und nicht blos selber hat, sondern auch seine Geschöpfe (die Büsser des Purgatoriums als Warnungs- und Musterbilder zur Besserung) haben lässt. Allein gerade hieran kann man auch wieder erkennen, wie ganz verschieden die Funktionen der poetischen Bildlichkeit in der Erzählung und im Gleichnis sind. Das epische Bild, gleichviel ob es für sich selbst oder in dem Rahmen einer anderen Erzählung steht, steht für sich selbst, ist Selbstzweck. Das Gleichnisbild ist nie Selbstzweck (selbst dann nicht, wenn es parömisch auftritt,

wie im Evangelium), sondern es bezweckt nur die Belebung des Ausdrucks, das Verständnis.

Man könnte im Verfolg jener Giottoschen Ausmalung des Danteschen Gleichnisses von der Armut und bei der Beliebtheit der Illustrationen zum Gleichnis von der navicella, von der wir ausgingen, weitere Stützen für die These von dem Selbstzweck der Gleichnisse aufsuchen. Bekanntlich sind die evangelischen Gleichnisse in der christlichen Kunst von früh auf allbeliebte Vorwürfe für die Bildkonception gewesen und geblieben. Ja, grade sie (wie z. B. die Gleichnisse vom verlorenen Sohn und barmherzigen Samariter) haben den Malern Gelegenheit zur Entfaltung novellistischer Bildfülle, zur Konkurrenz mit den breiten Bildern der Erzählung gegeben. Nun kommt aber hier alles auf den Standpunkt an, den man gewissen Dingen gegenüber einnimmt.

Der christlichen Kunst, dem sinnfälligen Ausdruck der bildgläubigen Kirche, waren jene Gleichnisse eben mehr als Gleichnisse, wie dem streng wortgläubigen Christen jeder bildliche Ausdruck der Bibel mehr als ein solcher, eine Thatsache ist. Die ganze Macht der katholischen Symbolik beruht auf dieser Freiheit, Thatsachen für Vergleiche, Geschichte für Parabeln einzusetzen. Nun ist die Parabolik eine der ganzen heiligen Geschichte gleichsam inhärente Form und es ist eine oberflächliche Bemerkung Renans, dass er sie als nur dem Evangelium eigentümlich bezeichnet.[1]) Was brauchen die Geschichten von Joseph und seinen Brüdern, von David und Bathseba, von Ruth und Boas anders als Fortlassung der Namen und näheren Umstände, um als Parabeln zu gelten? Stehen doch die Parabeln des neuen Testaments zu den Geschichten des alten formal in demselben Verhältnis wie die Aesopische Thierfabel zu dem Thierepos, das ihr vorausliegt und wir ihr nach Jakob Grimm allgemein voraussetzen müssen. Wie man aber in der bildgläubigen Symbolik (Physiologus) den „Löwen" vom Stamm Juda, das von der Schlange ausgebrütete Hahnenei und schliesslich auch den Sohn der Jungfrau (Zion!) beim Jesaias wörtlich nahm, so musste man auch diese Parabeln wörtlich als Er-

[1]) Vie de Jésus, Chap. X.

zählungen nehmen, die sie ja auch in ihrer schlicht anmutigen, naiv eindringlichen Form sind. Nur ihre Bedeutung als Gleichnisse verwische man damit nicht, wie man mit der schönen christlichen Symbolik nicht die noch ganz anders schöne christliche Wahrheit verwische und verdunkele!

Wir sind mit den uns vorgesetzten Aufgaben zu Ende und haben im Sinne des Ganzen nur noch Weniges hinzuzufügen. Fast könnte es, grade nach den in der Einleitung gegebenen Verwahrungen den Anschein gewinnen, als ob auch wir in der Theorie mehr als billig von jenem „Kunstfanatismus" angesteckt wären, den wir in der Praxis abzulehnen suchten. Wir haben im Laufe dieser Untersuchungen dem rein künstlerischen Faktor im menschlichen Geiste, der selbstherrlichen, ihren eigenen Gesetzen gehorchenden Phantasie nicht blos in dem speciellen Falle unseres Dichters, sondern auch auf allgemeinen, meist strengeren und höheren Bestimmungen vorbehaltenen Gebieten mehr eingeräumt, als gerne zugegeben wird. Wir scheinen den Künstler, als dessen allgemeinen typischen Ausdruck wir den Dichter hinstellen, als den einzigen, der Inspiration proprio sensu teilhaftigen Geist zu betrachten und lediglich seine Phantasie denjenigen zuzugestehen, die in ganz anderer und höherer Eigenschaft der Menschheit „ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten". Vor dem Verdachte einer solchen recht eigentlich widerplatonischen Glorifizierung des Dichters, schlechthin als solchen, möchten wir uns sicher stellen. Wir glauben das mit einer Schlussbemerkung leisten zu können, da wir uns bewusst sind, aufrichtig und peinlich zu Werke gegangen zu sein. Sollte es sich erweisen, dass wir blosses Spiel getrieben, so haben wir unsere Karten wenigstens regelmässig aufgedeckt gehalten und ihre Werte nach allen Seiten und ohne Schönfärberei bestimmt.

Wir haben den Faktor, mit dem wir hier zu rechnen hatten, nicht in magischem Dunkel gehalten und seine Werte keineswegs übertrieben, indem wir die ihn wirklich kennzeichnenden (nicht die ihm in sensationeller Absolutheit zugeschobenen) Beziehungen zum krankhaften und — zum traum-

haften Seelenzustand in ihren thatsächlichen Einzelheiten darlegten. Wir haben dabei nicht unterlassen, stets auf jenes ἡγεμονικόν hinzuweisen, welches den künstlerischen Schaffenszustand eben radikal über den traumhaften, wie über den krankhaften Seelenzustand erhebt, der ihn befähigt, sie beide in seinem Sinne (wie Dante den Traumzustand) künstlerisch zu benutzen; der ihm (wie Shakespeare) gestattet, mit letzterem sogar virtuos zu spielen. Das scheint nun ein Kompliment für den Dichter und ist das gewöhnliche notwendige Reservat in den landläufigen Diskussionen über „Genie und Wahnsinn". Das mag es nun ja auch in intellektueller Hinsicht sein. Niemand, und versichere Renans Genieverehrung zehnmal das Gegenteil, lässt sich gern das Genie gefallen, wenn man diesen Titel zugleich für unvereinbar mit der gesunden Vernunft seines Trägers erklärt. Wie steht es nun aber damit moralisch? Ist jenes Reservat dann wirklich noch ein Compliment?

Diese Frage muss wohl stutzen machen. Denn es ist schwer, darauf rund eine bejahende Antwort zu geben. Man nennt in krimineller und medizinischer Auffassung den Menschen, der mit Bewusstsein zu irgend welchem egoistischen Zwecke hypnotische (somnambüle) oder psychopathische Zustände erkünstelt — und um so abschätziger, je virtuoser er sie erkünstelt! — einen „Simulanten". Es ist nun grade das künstlerische Genie, das, so leicht man es auch — grade dies! — vor der Vermengung mit dem Wahnsinn befreien kann, dem moralischen Verdachte ausgesetzt ist, in praktischer Rücksicht „Simulant" zu sein. Es scheint, dass denn auch hierauf alle die oft harten Anklagen und Verurteilungen im Kerne zurückgehen, die seit Plato gegen „die Dichter", als die auffälligsten Repräsentanten des Scheines in der Kunst, erhoben worden sind. Es scheint auch nicht, als ob es den Apologeten der Poesie, zu denen wir uns auch zählen dürfen — so leicht es ihnen fällt, die zelotischen und banausischen Hinterhalte solcher Anklagen aufzudecken und zu zerstören — auch möglich wäre, diese Anklagen selbst a limine abzuweisen. Wir sind heute durch die grosse Wertschätzung des Dichter- und Künstlernamens, in der wir Dank dem deutschen Klassicismus erzogen sind, kaum mehr gewöhnt, Betrachtungen dieser Art anzustellen, so nahe

sie uns durch sogenannte „Künstlercharaktere“ oft genug gelegt werden. Es liegt in der künstlerischen Produktion — und zwar um so mehr je unmittelbarer sie die Persönlichkeit des Schaffenden berührt, also vornehmlich in Poesie und Musik — ein verdächtiges Moment: nämlich das als Spiel und leeren Schein hinstellen zu können, was doch für den Schöpfer bittrer Ernst und Wahrheit gewesen sein sollte. Hat doch derjenige deutsche Dichter, der den Dichterberuf grade durch die Offenheit, mit der er ihn behandelte und die Lebensarbeit, durch die er ihn stützte, am höchsten geadelt hat, von dem „Schauspieler“ gesprochen, den er zu eigner Befremdung in sich entdecke. Diese Empfindung steigert sich umsomehr, je mehr Industrialismus und Eitelkeit jenes Spiel geschäftsmässig ausnutzen. Frauen (vornehmlich wiederum sogenannten Dichterinnen) gegenüber kommt nocht ein besonderes Gefühl der Missbilligung hinzu, das sich auf die öffentliche Preisgebung des Intim-Persönlichen bei dem zur Wahrung der Scham gleichsam verpflichteten Geschlecht gründet: ein Gefühl, das man aber in der verliebten Dichtung der Neueren doch auch beim Manne nicht ganz los wird. Sensitive Naturen, wie Grillparzer, litten unter diesem Bewusstsein. Alle wahrhaften Charaktere grade unter den neueren Dichtern haben jedenfalls die verhängnisvolle Gabe in irgend welchem Sinne peinlich empfunden. Lessing hat (in einem Briefe an Mendelssohn) ihre ausschliessliche Fortübung im Alter perhorresziert, worin vor vielen anderen das auffallende Beispiel Shakespeares ihm Recht giebt.

Demgegenüber erscheint es nur konsequent, dass jene Art von Inspiration, der die künstlerische Fiction fernliegt und die daher heutzutage vom blossen Wahnsinn gar nicht mehr unterschieden zu werden pflegt, gleichwohl vor dem Forum der praktischen Vernunft ihres alten Rufes der sittlichen Hoheit, ja der Heiligkeit nicht entkleidet werden kann. Man nenne alle von einer festen Idee des Uebersinnlichen und der jeweiligen Empirie Widersprechenden bis zur Entrücktheit und Selbstaufopferung Erfassten: alle Propheten und Apostel, Märtyrer und Ketzer, alle „Zeugen der Wahrheit“ auf Blutgerüst und Scheiterhaufen heute immerhin verrückt. Man leugne ihre „Normalität“ d. h. ihre Uebereinstimmung mit dem

Habitus des geistig gesunden Individuums. Es wird dennoch allzeit unmöglich sein, diese besondere Art von „Narren" der Verehrung und Sympathie zu berauben, die ihnen hierin ganz objektiv und rein persönlich alle fühlenden Herzen entgegen bringen. Ein solcher Wert liegt in dem blossen Gepräge der Wahrheit. Es ist daher so weit entfernt, dass die lediglich fictive Inspiration, die bewusste künstlerische Phantasie unter den geistigen Werten den Vorrang führe, dass sie sich vielmehr grade in unserer skeptischen Zeit gezwungen sieht, bei der thatsächlichen Inspiration (gleichviel welcher Natur) zu borgen und die geistig verdächtige Rolle des „Propheten" immerhin wenigstens — zu simulieren.

Doch wer wollte mit solchem Ausklange grade von dem Dichter Abschied nehmen, der uns die zwingende Macht der Inspiration in solcher Stärke kennen lehrte, dass wir nur, um uns vor Missverständnissen zu schützen, diese Verwahrung vor der Ueberschätzung seiner Kunst als solcher einlegen zu müssen glaubten. Dante gilt von Anbeginn seinen Landsleuten, gilt heute der Welt eben mehr denn als Dichter. Er gilt ihr als Prophet. Er hat der Wahrheit nicht blos seine künstlerische Kraft, seine tönende Stimme geliehen: er hat für sie gekämpft, alles geopfert und bis an sein Ende im Exil alles gelitten. Er erfasste mit der Macht der prophetischen Inspiration eine Idee, die den Völkern seiner Zeit eine Thorheit geworden war und seinen Landsleuten ein Greuel. Er erfasste sie mit dem heiligen Eifer evangelischer Verpflichtung, mit dem alttestamentarischen Grimme des gottbestellten, strafenden Richters über seine Welt. Nicht dies sein Prophetenamt haben wir in Zweifel gezogen, indem wir ihn von Geheimlehren und Orakeln zu befreien suchten. Er hat in der neueren Zeit dies Prophetenamt vererbt auf alle die, welche wieder wie im Altertum nicht blos Dichter sein wollten, sondern „Seher" — ihrer Welt und des Einen, was ihr Not thut.